S
V
14

D
V
12

Lw
4768
-2

Einleitung
in die
Schönen Wissenschaften.

Nach dem
Französischen des Herrn Batteux,
mit Zusätzen vermehret
von
Karl Wilhelm Ramler.

Zweyter Band.

Dritte und verbesserte Auflage.

Leipzig,
bey M. G. Weidmanns Erben und Reich. 1769.

Stadtbibliothek
Augsburg

1975.100

Einleitung
in die
schönen Wissenschaften.
Zweyter Theil.

Dritter Artikel.
Von dem epischen Gedichte.

Vorerinnerung.

Es ist mit den Werken der Kunst ganz anders beschaffen, als mit den Werken der Natur. Diese ist beständig und unwandelbar in ihren Wirkungen, und bringt allemal einerley Eigenschaften bey einerley Gattung an. Der Schöpfer hat seine Plane nach unveränderlichen Gesetzen entworfen, und hat Mittel vorgekehrt, die ihres bestimmten Endzwecks nie verfehlen müssen; weil seine Weisheit unendlich ist und seine Macht keine Gränzen hat. Der Künstler hingegen, der sich vorsetzt, die Natur

nachzuahmen, die er nur sehr unvollkommen kennt, ist gleich anfangs wegen der Wahl der Gegenstände verlegen, und wegen der Art, wie er sie in seiner Komposition verbinden soll. Er hat alle Mühe von der Welt, sich einen richtigen Begriff von der Sache selber zu machen, die er ausführen will; weil die Aussichten seines Geistes begränzt sind. Ferner, wenn er, nach vieler Mühe, so weit gekommen ist, sich einen Begriff, einen Plan hievon zu formiren: so verursacht ihm die Wahl und Anwendung der Mittel eine neue Arbeit, die noch mühsamer ist, als die erste. Und wenn ihn nun hier seine Einsichten und seine Kräfte verlassen: so verwandelt sich die ganze Gattung, und wird unter seinen Händen ein Bastart. Der Stoff bekömmt eine Gestalt, die seiner Absicht gerade entgegen steht, weil die Mittel dem Anstoße, den er ihnen giebt, nicht folgen wollen; sondern sich widersetzen, sich verwickeln, sich einander im Wege stehn, und also ihr Ziel nicht erreichen. Ein Stral von Licht geht auf: der Künstler folgt ihm; einen Augenblick nachher fehlt ihm die Materie, er fällt ins Leere. Er macht Entwürfe, weil er überhaupt wohl gesehen hat, wovon er sein Gebäude aufführen kann: kaum macht er die Rechnung genauer;

so entdeckt er den Irrthum und erkennt die Unmöglichkeit der Unternehmung.

Es war nicht möglich, daß Werke, die so mühsam empfangen, und mit so vieler Arbeit und Schmerzen geboren wurden, denjenigen Charakter der Einförmigkeit und Regelmäßigkeit an sich haben sollten, der in der Natur herrscht, und der das Siegel eines Verstandes und einer Kraft ist, die nur spielt, selbst alsdann, wann sie Wunder thut. Die Menschen, die, nach ihrer Art, das Amt kleiner Schöpfer verrichten wollten, mußten zum Theile der Materie nachgeben, in der sie arbeiteten, weil sie solche nicht nach ihrem Willen umschaffen und ihren Absichten unterwürfig machen konnten. Wenn Gott wirkt, ruft er die Materie selbst hervor; sie erscheint und ist seinem Plane gehorsam. Wenn der Künstler arbeitet, ist die Materie von seinen Absichten und Ideen unabhängig, und führt ihn mehr, als sie ihm folgt, oder folgt ihm nur ungern und folglich mit keiner guten Art. Also ist es kein Wunder, wenn ein jeder Stoff eine so besondere Form und Eigenschaft annimmt, daß ein jedes Werk dadurch gleichsam zu einer besondern Gattung wird. Und so finden wir es in der That fast in allen Poesien. Die Epopöen, die Tragödien, die Komödien sind ei-

ne von der andern so sehr unterschieden, sie sind aus so ungleichen Elementen zusammengesetzt, selbst in diesen Elementen herrscht eine so verschiedene Mischung, daß einerley Gattung bisweilen nichts mehr, als den bloßen Namen, mit einander gemein hat. Zeit, Ort, Sitten, Religion, hiernächst das Naturell des Verfassers, der besondere Schwung seiner Einbildungskraft, die vorhergegangene Reihe seiner Gedanken, seine natürlichen Leidenschaften, endlich auch die ganze Zusammensetzung des Stoffes, der Gesichtspunkt, worinn man ihn faßt, alles dieses verdrängt die natürliche Beschaffenheit der Gattung dergestalt, daß sie, ohne Hülfe des Titels, den man ihr giebt, fast gar nicht mehr zu kennen seyn würde. Die Regeln selbst, die gleichsam metaphysische Muster, von Meistern vorgezeichnete Risse sind, geben uns nur einen sehr unbestimmten Plan an. Welchem Künstler ist es jemals gelungen, einen einzigen Stoff genau darunter zu bringen? Sie müssen fast überall nachgeben, und die Gestalt des Stoffes annehmen, den sie selbst ordnen sollten. Daher kömmt es, daß die Gattungen, in den nachahmenden Künsten, nothwendig haben ausarten und Bastarte werden müssen.

Doch sind nicht alle nachahmende Künste dieser Unbequemlichkeit auf gleiche Weise ausgesetzt. Die Malerkunst, zum Exempel, die einen genau bestimmten Gegenstand hat, nehmlich die sichtbare Natur, und eine genau bestimmte Weise sie auszudrücken, nehmlich Strich und Farbe, hat sich in ihrer Würde erhalten und fast eben so unveränderlich bleiben können, als die Natur selbst. Aber in der Poesie und Musik, wo man einem Begriffe nachjagt, der vor uns flieht; einem Tone nachjagt, den man nur vermuthet; wo man oft nicht weiß, was man sucht, oder was man gefunden hat; wo man in einen Strudel von Gedanken und Bewegungen geräth, die einander verdrängen, einander zerstören: da ist es eine Art von Wunderwerk, wenn es der bloßen Kunst gelingt, eine gewisse Folge von Gedanken zu erschaffen, die sich vereinigen, um ein natürliches Ganzes auszumachen.

Indessen, da die Künste Nachahmerinnen der Natur sind, und eine von den größten Vollkommenheiten der Natur in der Einförmigkeit jeder Gattung besteht: so müssen sie die Künste in diesem Stücke nothwendig nachahmen. Es muß bey ihnen eben sowohl, als in der Natur, ein jedes Ding das seyn, was es seyn soll, und muß

es auf eine deutliche Weise seyn; es muß sein eigenthümliches Unterscheidungszeichen an sich tragen, das jedermann so fort in die Augen leuchtet: sonst ist es Irrthum, Unordnung, Ausschweifung oder Schwäche des Geistes; mit einem Worte, der Fehler, wovon Horaz redet: vanæ fingentur species; es sind herumschwärmende Ideen, die durch nichts bestimmt, noch von andern Gegenständen unterschieden werden.

Was ist der eigenthümliche Charakter einer jeden Dichtungsart? Es ist entweder die Eigenschaft der handelnden Personen, oder die Beschaffenheit des Stoffes, oder endlich die Wirkung selbst, die durch das Werk hervorgebracht wird. Die handelnden Personen sind für den Stoff gemacht; der Stoff wird gewählt, eine gewisse Wirkung hervorzubringen: also kömmt alles auf die Wirkung an. Diese ist der Mittelpunkt, der Zweck und das Ziel des Stücks; sie allein muß also den wesentlichen Charakter einer jeden Dichtungsart ausmachen. Alle übrigen Künste sind auf gleiche Weise charakterisirt.

Die Rhetorik ist die Kunst, wohl zu reden, weil wohl reden die Wirkung ist, die sie hervorbringen muß; die Grammatik ist die Kunst,

wohl

wohl zu sprechen; die Logik die Kunst, wohl zu denken; weil wohl sprechen und wohl denken die beiden Wirkungen sind, die diese beiden Künste hervorbringen wollen. Also wird die Wirkung der Poesie ihren wesentlichen Charakter ausmachen. Sie ist die Kunst, auf eine herzrührende Weise zu schildern. Man unterscheide die Arten der Leidenschaften, die man erregen kann, so hat man die Dichtungsarten. Die Ekloge bringt eine sanfte und ruhige Empfindung hervor. Die Epopöe erregt die Bewunderung. Die Tragödie preßt Thränen aus den Augen. Die Komödie macht uns zu lachen. Wenn diese uns Schmerz und Betrübniß verursachte, so wäre sie eben so wenig Komödie, als eine Tragödie tragisch wäre, wenn sie uns zu lachen machte. Bringt sie eine zweydeutige Empfindung hervor, so ist sie auf gewisse Weise ein Bastart, der zu keiner Art gehört, und kann deswegen einem Zuschauer nicht gefallen, der weder in dem Laufe seiner wehmüthigen Leidenschaften gestört, noch von seiner Lustigkeit in eine so traurige Leidenschaft gestürzt seyn will, die ihm alle vorigen Scherze verekelt.

Eben so verhält es sich mit allen übrigen Gattungen. Ein jeder Leser erwartet davon einen

Eindruck von dieser oder jener Art; und wenn das Werk diesen Eindruck nicht macht, oder ihn nur unvollkommen, auf eine verwirrte, zweydeutige Weise macht: so hat er ein Recht, mißvergnügt zu seyn. Dieß ist die Hauptregel. Je mehr man davon abgehen wird, je mehr wird man in Gefahr gerathen, zu mißfallen.

Wir haben uns bemüht, den Charakter der Fabel und der Ekloge in den beiden vorhergehenden Artikeln festzusetzen: wir wollen in diesem Artikel bey dem epischen Gedichte ein gleiches versuchen, und so mit den übrigen Arten fortfahren.

I. Kapitel.

Beschreibung des epischen Gedichts.

Die meisten jungen Leute, die die Iliade oder die Aeneide lesen, bringen mehrentheils unbestimmte und verworrene Begriffe davon zurück. Sie erinnern sich nur überhaupt, Beschreibungen in prächtigen Versen von Schlachten, von Ungewittern, von Abentheuern, wo Götter und Menschen vermischt waren, gelesen zu haben. Oder, wenn sie ja von ohngefähr etwas von dem Plane des Poeten entdecken: so scheuen sie doch eine anhaltende und sorgfältige Untersuchung so sehr, daß sie sich lieber dem Vergnügen überlassen, welches die Einbildungskraft an außerordentlichen Erzählungen findet, als daß sie sich Mühe geben sollten, die Schönheiten zu ergründen, die aus Ordnung und Verhältnissen entspringen. Da sie überdem vieles von Allegorie, Moral, verstecktem Unterrichte haben reden hören: so hat die Furcht, sich in eine allzu traurige Arbeit einzulassen, wenn sie es unternehmen sollten, diese geheimnißreiche Schale zu durchbrechen, sie auf den Entschluß gebracht, ganz leicht über die Oberfläche hinweg zu hüpfen, weit zufriedener, der Kunst nur halb

zu genießen, als das Vergnügen einer völligen Kenntniß allzu theuer zu erkaufen.

Der Name Epopöe, in seinem weitläuftigsten Verstande genommen, kömmt einer jeden poetischen Erzählung und folglich auch der kleinsten äsopischen Fabel zu: ἔπος bedeutet eine Erzählung, und ποιεῖν machen, dichten, schaffen. Der Ausdruck episches Gedicht hat, wie man sieht, gleichen Ursprung und gleiche Bedeutung.

Allein nach dem eingeführten Gebrauche giebt man den Namen einer Epopöe, oder eines epischen Gedichts nur einer poetischen Erzählung, die von einer großen Handlung gemacht wird, von einer Handlung, woran ein ganzes Volk, oder gar das ganze menschliche Geschlecht Theil nimmt. Die Homere und Virgile haben diesen Begriff so lange fest gesetzt, bis wir vollkommenere Muster erhalten.

Nach der ersten Idee zu urtheilen, die dem Leser in den Sinn kömmt, so ist die Epopöe eine Historie, oder etwas, das ihr sehr ähnlich ist: man erzählt hier Begebenheiten und geschehene Dinge. Allein die Aehnlichkeit ist nur scheinbar, man muß sich nicht dadurch hintergehen lassen.

Die Historie ist der Wahrheit geheiliget. Sie ist ein Zeuge, der aussagt, was er gesehen hat, der die Begebenheiten so vorstellt, wie sie sind, ohne sie zu verändern, oder zu verschönern. Die Epopöe hingegen lebt von Unwahrheiten; sie erfindet alles, was sie erzählt, und kennt keine andere Gränzen, als die Gränzen der Möglichkeit.

Wenn die Historie ihr Zeugniß abgelegt hat, so hat sie ihr Amt verrichtet. Mehr fodert man nicht von ihr. Aber von der Epopöe verlangt man, daß sie den Leser ergetze; daß sie Bewunderung in seiner Seele errege; daß sie Verstand und Witz und Einbildungskraft zugleich unterhalte; daß sie die Herzen rühre, die Sinnen in Erstaunen setze, und der Seele eine Reihe angenehmer Empfindungen verschaffe, die nur darum einige Augenblicke unterbrochen werden, damit sie sich desto lebhafter wieder erneuern können.

Die Historie stellt die Begebenheiten vor, ohne daran zu gedenken, durch sonderbare Ursachen oder Mittel sich gefälliger zu machen. Sie ist das Konterfey der Zeiten und der Menschen; folglich ein Gemälde der Unbeständigkeit, des Eigensinnes und tausenderley Veränderungen, die das Werk des Zufalles und des Glückes zu

seyn

seyn scheinen. Die Epopöe erzählt nur eine einzige Handlung und nicht viele. Diese Handlung ist ihrer Natur nach interessant: ihre Theile beziehen sich auf einander; ihre Ursachen sind wahrscheinlich; ihre Personen haben stark gezeichnete Charaktere, wohlausgeführte Sitten: es ist ein Ganzes, das vollständig, zusammenstimmend, wohl geordnet und nach allen seinen Theilen auf das vollkommenste verbunden ist.

Endlich zeigt uns die Historie nur natürliche Ursachen. Sie geht beständig mit ihrem Tagebuche in der Hand; oder wenn sie, geleitet von der Philosophie, bisweilen in das Herz der Menschen dringt, allda den geheimen Grund der Begebenheiten aufzusuchen, die das gemeine Volk andern Ursachen zuschreibt: so steigt sie doch niemals über menschliche Klugheit und Kräfte hinauf. Die Epopöe ist die Erzählung einer Muse, das ist, eines himmlischen Verstandes, der nicht nur das Spiel aller natürlichen Ursachen gesehen hat, sondern auch die Wirkung übernatürlicher Ursachen, die den menschlichen Triebfedern Anstoß und Richtung geben, die Handlung hervorzubringen, die der Gegenstand des Gedichtes ist.

Also sieht man beym ersten Anblicke auf der einen Seite in der Historie eine Erzählung,

Handlungen und eine Ankündigung ihrer natürlichen Ursachen. Auf der andern Seite sieht man in der Epopöe ebenfalls eine Erzählung, aber nur eine einzige Handlung und nicht viele, und außer den natürlichen Ursachen den Einfluß übernatürlicher Ursachen.

Ich werde also die Historie beschreiben müssen, als eine wahrhafte Erzählung natürlicher Handlungen. Und zum Gegensatze beschreibe ich die Epopöe, als eine poetische Erzählung einer wunderbaren Handlung.

Da das Wort poetisch alles in sich schließt, was in die Nachahmung der Natur mit einschlägt, so hat man in diesen vier Worten den Unterschied zwischen der Epopöe und den Feyenmährchen, die über das Wahrscheinliche hinausgehn; und der Historie, die nicht bis zum Wunderbaren hinaufsteigt; und der dramatischen Poesie, die keine Erzählung ist; und zwischen den übrigen kleinen Gedichten, deren Inhalt nichts erhabenes, nichts heroisches an sich hat.

Alles, was wir über diese Dichtungsart zu sagen haben werden, wird darauf hinauslaufen, diese Beschreibung zu entwickeln, und sie durch das Exempel der Dichter zu bestätigen, die sich den Beyfall aller Jahrhunderte erworben haben.

II. Kapitel.

Materie der Epopöe.

Die Materie der Epopöe ist keine Fertigkeit, keine Leidenschaft, sondern eine Handlung.

Eine Fertigkeit hat nichts in die Sinne fallendes an sich; sie ist nichts als eine Leichtigkeit, gut oder schlecht zu handeln, nach dem sie eine Tugend oder ein Laster ist; aber eine Leichtigkeit, die nicht ehe sichtbar wird, als bis man handelt. Ein schlafender Künstler hat eine Fertigkeit, eine Wissenschaft in seiner Kunst. Die Fertigkeit kann also nicht den Stoff zu einer Erzählung abgeben: das ist offenbar.

Eben so verhält es sich mit einer Leidenschaft. Eine jede Leidenschaft ist eine Bewegung des Herzens, die mehr oder weniger lebhaft ist, und die uns zu einer Handlung antreibt. Es ist eine aufgespannte Feder, die in Bereitschaft steht, die Handlung hervorzubringen.

Was ist eine Handlung? Wir haben es schon oben gesagt: es ist eine Unternehmung, die mit Wahl und Absicht geschieht. Die Verbindung und der Unterschied unter diesen drey Dingen wird durch ein Exempel deutlich werden.

Der

Der älteste unter den Horaziern liebt die Ehre Roms: das ist bey ihm eine Fertigkeit. Kamilla, seine Schwester, vergießt Thränen über den Sieg, der zur Ehre Roms gereicht; er wird darüber zornig: das ist bey ihm eine aufwallende Leidenschaft. Er tödtet sie im Zorne: das ist eine Handlung. Die Fertigkeit ist ein entferntes Principium; der Gegenstand, der die Seele rührt, belebt dieses Principium; das belebte Principium neigt sich zu einer Handlung mit mehr oder weniger Lebhaftigkeit, nach dem es mehr oder minder lebhaft gerührt worden ist.

III. Kapitel.

Eigenschaften der epischen Handlung.

Die Handlung muß eine einzige seyn.

Eine jede poetische Handlung muß eine einzige Handlung seyn. Zwo Handlungen, die zusammen fortgiengen, würden, wenn sie gleich interessant wären, das Herz theilen und seine Bewegungen ungewiß machen. Wären sie nicht gleich interessant, so würde die eine einen Ekel gegen die andere erwecken. Also ist alle Welt für die Einheit.

Der Inbegriff aller Handlungen eines Helden, oder sein ganzes Leben, kann also keinesweges den Stoff zu einem regelmäßigen Gedichte abgeben.

Die Ursach ist: 1. Ein Leben ist ein allzu weites Feld, als daß man es mit Einem Blicke übersehen könnte. Man kann weder Beziehungen, noch Verhältnisse darinn wahrnehmen, und folglich auch die Schönheit davon nicht einsehn. Maler, die auf einem großen Felde viele Thaten eines einzigen Helden vorstellen, thun weiter nichts, als daß sie viele Gemälde in einen einzigen Rahmen schließen.

2. In dem Leben eines Helden ist nicht alles heroisch; und seine Hitze, Wunderthaten zu verrichten, kann durch eine Pause von vielen Jahren unterbrochen werden.

3. Endlich sind auch die Thaten nicht so nothwendig an einander gekettet, daß sie einen gemeinschaftlichen Endzweck hätten, der sie alle als Mittel unter sich begriffe: und folglich fehlt dem Leser das Interesse, welches ihn bis an das Ende des Stückes begleiten muß. Er hört auf, so bald er müde ist; die Folge der Dinge reizt ihn gar nicht, weiter zu lesen. Diese drey Ursachen zusammengenommen sind hinreichend genug, einen jeden Dichter zu vermögen,

gen, daß er sich nur auf eine einzige Handlung einschränke. Man könnte noch eine vierte hinzuthun; nehmlich die Ungeduld des Lesers, der das Ende von dem, was er anfängt, nicht gern allzuweit entfernet wissen will; er befindet sich sonst in einem Walde, woraus er nimmermehr heraus zu kommen glaubt. Diese Vorstellung ermüdet ihn schon im voraus, und beunruhigt und zerstreut ihn mitten in dem Genusse des Vergnügens.

Was macht die Handlung eines Gedichts zu einer einzigen Handlung?

Die Antwort auf diese Frage ist leicht. Die Handlung ist eine einzige, wenn sie von einer jeden andern Handlung unabhängig ist, und wenn alle ihre Theile ganz natürlich mit einander verknüpft sind.

Aber wodurch wird eine solche innerliche Verbindung der Theile, eine solche Absonderung, die eine Handlung von allem, was nicht sie selbst ist, unabhängig macht, veranstaltet und hervorgebracht?

Einige geben vor, es geschähe durch die Einheit des moralischen Lehrsatzes, der aus dem ganzen Gedichte hervorfallen soll; dieser Lehrsatz soll der Mittelpunkt seyn, worauf sich alle Theile beziehn. Allein man kann sich leicht ei-

ne Handlung als eine einzige vorstellen, ohne daran zu gedenken, ob sie diese oder jene Wahrheit lehrt. Achill tödtet den Hektor; dieß ist eine Handlung. Muß man an die Moral gedenken, um zu merken, daß es eine einzige Handlung ist? Und überdem, welche Moral kann man aus dieser Handlung ziehn, so wie sie jetzt vorgestellt ist, und wie sie doch eine wirkliche Handlung heißen kann?

Andere haben geglaubt, daß die Einheit von der Einheit der Unternehmung abhienge: allein ein jedes episches Gedicht ist ein Gewebe vieler Unternehmungen. Jeder Gesang enthält deren etliche. Was bringt sie unter Einen Gesichtspunkt?

Ist es die Einheit des Helden? Die Iliade enthält deren ein ganzes Volk.

Ist es die Vortrefflichkeit Eines unter ihnen? Aber, wenn Achill alle andere an Tapferkeit übertrifft; so übertrifft sie Agamemnon an Macht, Nestor an Weisheit, Ulysses an Verschlagenheit.

Nichts von diesem allen kann also eine Handlung zu einer einzigen machen, das heißt, zu einem Ganzen, das vollkommen geründet, dicht zusammengedrängt und von allem abgelöst ist, was fremde heißt.

Die Einheit der Handlung hängt von dem Endzweck ab, den man sich vorsetzt, und der durch dasjenige, was man den Vortrag des Inhalts nennt, deutlich angekündigt wird.

Eine jede Handlung hat zwey Enden: das eine ist die Veranlassung der Handlung; das andre ist die Erfüllung der Handlung. Das eine ist der Punkt, wovon man ausgeht, wo die Triebfedern zur Erreichung des Zieles aufgespannt werden; das andre ist der Punkt, wo man anlangt, wo die Unternehmung vollendet ist. Alle Schritte, die der Poet thut, geschehen zwischen diesen beiden Enden, und gehen von dem ersten zum andern hinüber; alle Materien, die er anbringt, wären sie auch nur episodisch, werden von diesem Strome mit fortgerissen, oder sind vielmehr in diese zwo Gränzen eingeschlossen. Hätte Virgil gesagt: Ich besinge die Verzweifelung der Dido: so hätte sein Gedicht nur ein einziges Buch enthalten, und er hätte dennoch ein Ganzes gemacht. Imgleichen, wenn er gesagt hätte: Ich besinge Aeneens Hinabfahrt zur Hölle, die Leichenbestattung des Anchises, das unglückliche Abentheuer des Nisus und Euryalus: so wäre die Handlung seines Gedichts ganz gewesen, ob sie gleich nicht mehr als fünf oder sechs hundert Verse enthal-

ten hätte. Aber da er sagte: Ich besinge einen Held, der nach tausend Arbeiten und Gefahren sich in Italien niederließ: so gehören alle Widerwärtigkeiten, die dieser Held wegen dieser Niederlassung aussteht, zum Stoffe des Gedichts.

Es giebt keine Materie in der Welt, die von allen andern Dingen ringsumher völlig abgesondert wäre, keine Handlung, die nicht mit der ganzen Masse menschlicher Begebenheiten und Handlungen zusammenhienge. Die moralische Welt besteht, eben so, wie die physikalische, aus einem einzigen Stücke. Was man heraus ziehen kann, ist allemal nur ein Theil. Um aus diesem Theile ein Ganzes zu machen, muß man es von allem ablösen, was daran hängt, alle Verknüpfungen davon abschneiden. Dieses geschieht durch die Ankündigung. Der Autor sagt: Ich will den Zorn des Achilles erzählen: hier fängt die Handlung an. Ist dieser Zorn besungen, so ist das Gedicht geendigt. Hätte Homer die Eroberung von Troja besingen wollen, so hätte er es thun können, ohne das Verdienst der Einheit zu verlieren. Sein Gedicht würde nicht mehrere Begebenheiten enthalten haben, als in seiner Iliade enthalten sind. Daß er sie nicht gewählt hat, kömmt ohne

Zweifel

Zweifel daher, weil die Einnahme einer Stadt für das menschliche Geschlecht weniger interessant ist, als eine menschliche Leidenschaft; oder weil dieses Ganze, ob es gleich nur ein einziges ist, dennoch viel zu groß scheint, als daß es mit Einem Blicke könnte übersehen werden. Diese letzte Ursache, die Aristoteles angiebt, ist gänzlich wider den Virgil; denn die Handlung des Aeneas ist eigentlich die Eroberung von Italien, die Niederlassung eines Volks in einem fremden Lande.

Die Einheit hängt also von dem Endzweck ab, der durch die Ankündigung, die der Poet beym Anfange seines Gedichtes macht, deutlich bestimmt wird, und eben deswegen ist diese Ankündigung ein wesentliches Stück des Gedichts.

Aber, wird man sagen, wenn die Ankündigung hinlänglich ist, einem Stoffe die Einheit zu geben, so könnte man sagen: Ich besinge die Thaten des römischen Volks, und man hätte alsdann die Einheit des Stoffes? Allerdings; aber wir verlangen hier nicht bloß die Einheit des Stoffes, sondern die Einheit der Handlung. Ein Stoff kann ein einziger seyn, und doch tausend Handlungen enthalten; das ist aus dem Beyspiele klar, welches man

uns entgegen setzt. Wir aber reden hier von dem poetischen Stoffe. Man wird uns zugeben, daß dieser nur eine einzige Handlung seyn müsse, und wir sagen, daß diese Einheit durch die Einheit des Gesichtspunktes bestimmt werde.

Diese Einheit der Handlung verhindert den Gebrauch der Episoden nicht, wenn sie nur mäßig und geschickt angebracht werden.

IV. Kapitel.

Von den Episoden.

Man versteht durch Episoden gewisse kleine Handlungen, die der Haupthandlung untergeordnet sind, den Leser durch eine Mannichfaltigkeit zu ergetzen, die nicht zu der Mannichfaltigkeit der Materie selbst gehört. Denn jeder Leser ändert gern den Gegenstand, zum wenigsten auf einige Augenblicke. Eine solche ist das Abentheuer des Kakus, das vom Evander erzählt wird; die Geschichte des Achemenides, des Nisus und Euryalus. Diese Stücke könnten völlig abgelöst werden, und die Aeneide bliebe nichts desto weniger ein episches Gedicht.

Das Wort Episode bedeutete ursprünglich solche Erzählungen, worunter man lyrische Gesänge zum Lobe der Götter mischte. Diese

Erzäh-

Erzählungen wurden anfangs aus der Geschichte derjenigen Gottheit genommen, die man lobte; nachmals nahm man sie ohne Unterschied aus allen Fabeln, mit einer solchen Freyheit, daß oft nicht die geringste Beziehung unter ihnen vorhanden war. Bald nachher fiel man darauf, sie zu verbinden, so daß die verschiedenen Theile eine aneinanderhangende Erzählung ausmachten: welches der Tragödie den Ursprung gab. Als man aber mehr Vergnügen an diesen Erzählungen, als an dem Gesange der Hymnen fand: so ward die Erzählung, die vorher episodisch gewesen war, endlich zur Hauptmaterie, und umgekehrt, der Gesang der Hymnen, der vorher der vornehmste Gegenstand gewesen war, ward episodisch. Doch behielten beide Theile ihren ersten Namen, zum wenigsten in den Schauspielen, die mit Gesängen untermischt waren. Man nannte dort die Erzählungen allemal Episoden, wegen ihres Ursprungs; und der Gesang der Hymnen behielt den Namen des Chors. Dieses ist Schuld, daß wir in den Nachrichten der Alten über diese Materie einige Schwierigkeit und Verwirrung finden.

Da aber der Name Episode seine Bedeutung nur in den dramatischen Werken verändert hat, so muß er außer dieser Dichtungsart in seinem

ursprünglichen Verstande genommen werden. Und wie er ehemals ein angesetztes Stück bedeutete, so muß er noch eben dieses in der Epopöe bedeuten. Also nehmen wir, zumal da dieses Wort heutiges Tages seine erste Bedeutung durch den Gebrauch wieder erhalten hat, eine Episode für einen Theil an, welcher zur Haupthandlung etwas beyträgt, doch aber davon abgerissen werden kann, ohne sie an der Erreichung ihres Endzwecks zu hindern.

Die Episode muß in dem epischen Gedichte durch die Umstände veranlaßt werden. Es giebt ein unsichtbares Band, wodurch unendlich viele Dinge mit einander verknüpft sind. Es kömmt nur darauf an, diese Verknüpfungen sichtbar zu machen. Aeneas sucht bey dem Evander Hülfe. Er findet ihn bey einem Opfer. Es ist ganz natürlich, daß ihm Evander die Einsetzung dieses Opfers erzählt; und zwar um so viel mehr, weil sie die That eines Helden, des Herkules, ist, der das Land von einem Bösewichte und Friedensstörer gereinigt hatte; und überdem, weil Evander hier mit einem Helden spricht.

Die Episode muß desto kürzer seyn, je mehr sich ihr Inhalt von der Hauptmaterie entfernt: so ist die eben angeführte beschaffen. Die Ur-

sache ist, weil sie in diesem Falle nur eine Art von Erholung ist, die uns auf der Reise zugestanden wird, und die den Geist vielmehr anfrischen, als von dem Wege abziehen soll.

Sie muß Gegenstände vorstellen, die von den vorhergehenden und nachfolgenden unterschieden sind. Die Ursache ist klar: man gebraucht sie der Veränderung wegen. Wenn man nach einer Beschreibung von Schlachten eine Episode machte, worinne vom Kriege geredet würde: so hieße dieses dem Endzwecke der Episode selbst zuwider handeln.

Sie muß gleichwohl den Hauptton des Werkes an sich haben. Virgil beschreibt die Liebe der Dido nicht so, wie die Liebe des Gallus: die eine war Königinn, der andere war ein Schäfer.

V. Kapitel.

Die epische Handlung muß interessant seyn.

Es giebt zwo Arten, die Leser zu interessiren: die eine rührt von der Beschaffenheit der Handlung und des Gegenstandes her; die andere hängt von der Beschaffenheit der Hindernisse ab, die zu übersteigen sind. Die erste bewegt

wegt uns, das ist das Rührende; die andre reizt unsre Neubegierde, das ist das Sonderbare.

Das Rührende begreift mancherley Arten von Interesse: das Interesse der Nation: ein Römer ist bey der Unternehmung des Aeneas interessirt, weil er ein Römer ist; das Interesse der Religion: ein Christ ist intereßirt bey der Unternehmung Gottfrieds von Bouillon, der das Grab Christi befreyen will; das Interesse der Natur oder der Menschheit: jeder Mensch ist bey dem Unglücke eines andern Menschen interessirt.

Diese drey Arten von Interesse müssen sich bey der Handlung eines epischen Gedichtes vereinigen, welches nicht allein ein Werk des Geschmackes ist, sondern zugleich ein politisches, historisches, theologisches und moralisches Werk, wie man in der Folge sehen wird. Die Iliade und Odyssee vereinigten alle drey Arten in Absicht auf die Griechen, und die Aeneide desgleichen in Absicht auf die Römer. Wir selbst finden in diesen Gedichten nichts als das Interesse der Menschheit, welches das einzige ist, das so lange lebt, als das menschliche Geschlecht, und folglich das einzige, welches gemacht

macht ist, einem Gedichte die Unsterblichkeit zu versichern.

Und hierinn scheint es Homer besser getroffen zu haben, als Virgil. Er hat nicht, wie dieser, die Niederlassung eines Prinzen in irgend einem Theile der Welt zu seinem Stoffe gewählt. Was liegt uns daran, daß Aeneas an dem Ufer der Tiber gelandet ist, und einem andern ein Königreich weggenommen hat, der Ansprüche darauf hatte? Der griechische Poet nimmt seinen Stoff aus dem menschlichen Herzen her: hier sieht man eine Leidenschaft, die sich entzündet, die in eine lebhafte Handlung ausbricht, und die die größesten Verheerungen anrichtet. Seine ganze Iliade enthält die Geschichte von dem Zorne eines Helden; so wie das vierte Buch der Aeneide die Historie von der Liebe einer Prinzessinn enthält. Und aus diesem Grunde kann man sagen, daß der Stoff der Iliade, in Ansehung des Interesses, so weit über den Stoff der Aeneide geht, als das Interesse des vierten Buches der Aeneide das Interesse der andern Bücher dieses Gedichtes übertrifft. Ich sehe weit lieber das Gemälde der Freundschaft an dem Nisus und Euryalus, als die Schlachten des Turnus oder des Aeneas. Nicht alle Menschen sind zum Schlagen gemacht;

aber

aber sie haben alle ein Herz zum Lieben, zum Hassen, zum Empfinden: und je mehr man diesem Herzen zu thun giebt, je mehr Vergnügen macht man den Menschen.

Eben so ist es mit der Odyssee beschaffen. Ob Ulyß ein Grieche ist oder nicht, diese Eigenschaft macht seine Unglücksfälle für uns nicht rührender. Aber er ist ein Mensch, und zwar ein Mensch, der alles Uebel erfährt, was die Menschheit leiden kann, sowohl von Seiten der Götter, als der ganzen Natur, die sich wider ihn verschworen zu haben scheint; der aber alles dieses mit Gedult und Klugheit überwindet. Homer, der wohl einsahe, daß ein solches Interesse der Menschheit bey einem Gedichte zum Grunde liegen müsse, zeigt es allemal auf die merklichste Weise in den kleinsten Umständen, in den Reden, in den absonderlichen Situationen. Wobey man im Vorbeygehen diese Anmerkung machen kann: Wenn Homers und Virgils Gedichte, die von einem dreyfachen Interesse nur ein einziges für uns übrig behalten haben, uns dennoch so viel Vergnügen machen: welchen Eindruck mußten sie nicht auf solche Völker machen, die ihre eigene Geschichte, ihre Sitten, ihre Religion darinn erblickten? Und, mit Umkehrung des Satzes: Wie sehr müssen

unsere

unsere epischen Dichter unter den Alten stehn, weil sie das Interesse der Nation, der Religion und der Menschheit zusammen vereinigen, und unser Herz dennoch ohne Bewegung lassen, oder es zum wenigsten ruhiger lassen, als die Dichter des Alterthums.

Das Interesse der Menschheit theilt sich in viele Zweige, wovon jeder der besondre und hauptsächliche Gegenstand einer gewissen Dichtungsart ist.

Die Epopöe interessirt alle Menschen, indem sie ihnen heroische und wunderbare Gegenstände vorstellt: die Seele wird durch die Betrachtung erhabener Muster selbst in die Höhe gehoben. Sie zieht die Menschen durch die Wissensbegierde an sich, und unterhält sie durch die Bewunderung.

Die Tragödie interessirt uns durch grausame Schicksale und durch den Charakter derer, die das Schlachtopfer davon werden: sie zieht uns an sich durch die Empfindung des Mitleidens, und hält uns fest durch den Affekt der Furcht und des Schreckens.

Die Komödie gefällt uns wegen der sonderbaren und wunderlichen Unternehmungen oder Sitten. Sie ergetzt uns, indem sie uns zu lachen macht; anstatt daß es die Epopöe dadurch

thut,

thut, daß sie uns in Erstaunen setzt, und die Tragödie dadurch, daß sie uns zum Weinen bewegt.

Die Schäferpoesie vergnügt uns durch ihre Süßigkeit und Einfalt, und durch die Idee von Ruhe, die sie bey sich führt.

Allein, da die Epopöe die Mutter und die Quelle aller dieser Arten ist: so muß sie das Interesse von einer jeden in sich fassen. Wenn sie den Leser durch den Zorn der Juno in Erstaunen gesetzt hat, die alle Winde loszulassen befiehlt, und durch die Macht Neptuns, der das Meer wiederum ebenet: so erweicht, so beunruhiget sie ihn durch die Gräuel einer Stadt, die den Feinden zum Raube wird, durch die Liebe einer Prinzessinn, die voller Verzweifelung stirbt. Bisweilen, aber doch selten, schildert sie so gar einen Thersites, oder einen Steuermann, der aus Muthwillen in die See geworfen wird, wieder hervorkömmt, und das salze Meerwasser von sich giebt. Endlich, wenn sich dem Dichter eine Gelegenheit darbietet, beschreibt er eine Landschaft; malt er die Ruhe des Landlebens, die bäuerischen Feste des guten Evanders, und die Stralen der aufgehenden Sonne, die ihn unter dem lauten Gesange der Vögel aus dem Schlafe wecken. Ein tragischer,

scher, ein komischer, ein bukolischer Poet zu seyn, darf man nur Ein Ding seyn: aber ein epischer Dichter zu seyn, muß man alles seyn, und es in einem hohen Grade seyn. Er ist der Maler der ganzen Welt.

VI. Kapitel.

Verwickelung und Auflösung der epischen Handlung.

Die zweyte Art zu interessiren ist diejenige, die von Hindernissen entspringt: wenn der Held einen starken Widerstand bey seinen Absichten findet. Die erste Art ist rührender, ist sanfter; diese ist lebhafter und angreifender.

Ein jeder Leser, der Geist und Leben hat, nimmt Theil an der Unternehmung; er wird ein Anhänger des Helden; er strebt mit ihm nach gleichem Zwecke; erzürnt sich, wie er, wider die Hindernisse; sucht bey sich selbst Mittel auf, sie zu überwältigen, oder ihnen auszuweichen; und wenn er keine findet, und genöthigt ist, alles seinem Helden zu überlassen: so hilft er ihm doch heimlich mit seinen guten Wünschen; erwartet den Ausgang mit Ungeduld, bis der Held triumphirt oder fällt, und alsdann tri-

umphirt oder fällt er mit ihm. So ist das Interesse beschaffen, welches durch Gefahr und vorgeworfne Hindernisse hervorgebracht wird. Wäre es auch nur die bloße Neubegierde, so will der Geist doch den Ausgang einer zweifelhaften Unternehmung wissen. Ein großer Mann, der in sich selber außerordentliche Hülfsmittel findet, strengt alle seine Kräfte an: man ist ganz voll Erwartung; und hätte man auch ein gleichgültiges Herz dabey: so wird man sich doch Glück wünschen, daß man den Ausgang erwartet hat, wofern die Bemühung gelingt.

Die vorgeworfnen Hindernisse nennt man Verwickelung; und die Art sie zu übersteigen wird Auflösung genannt.

Eine Handlung ohne Verwickelung ist fast allezeit uninteressant; weil nur allein die Schwierigkeit die Leidenschaften reizt und große Tugenden sichtbar und wirksam macht. Folglich muß eine jede poetische Handlung eine Verwickelung haben.

Es giebt in einem Gedichte eine Hauptverwickelung und untergeordnete Verwickelungen. Die Hauptverwickelung muß nur eine einzige seyn, die andern werden nach Nothdurft und Wahrscheinlichkeit vermehrt.

Die Hauptverwickelung der Aeneide ist der Zorn der Juno, die sich der Niederlassung Aeneens in Italien widersetzt. Die untergeordneten Verwickelungen sind die Wirkungen dieses Zorns: nehmlich ein Sturm, der den Aeneas weit von Italien verschlägt; die Liebe einer Prinzessinn, die diesen Held zu Karthago behalten will; die Tapferkeit eines Prinzen, der sich der Niederlassung dieses Helden widersetzt. Diese drey Verwickelungen sind einer höhern untergeordnet, welche sie dergestalt umfaßt, daß sie vielmehr drey Zweige einer einzigen Verwickelung, als drey verschiedene Verwickelungen ausmachen.

Die Verwickelungen entstehen aus der Unwissenheit, oder aus der Schwäche der handelnden Personen. Iphigenia will ihren Bruder Orestes opfern, den sie nicht kennt: wird sie ihn wirklich opfern? Dieß ist die Verwickelung, die den Zuschauer beunruhiget. Wüßte sie, daß er ihr Bruder wäre, so würde sie ihn gewiß verschonen. Ihre Unwissenheit allein hält die Gemüther in der Erwartung. Esther weiß, daß der König Ahasverus alle Juden vertilgen will: wie wird sie sich, schwach, allein, ohne Hülfe, dieser Macht widersetzen

können? Eben dieses ist die Verwickelung: ein mächtiger König soll hier entwaffnet werden.

Die Verwickelung, die aus der Unwissenheit entsteht, löst sich auf durch die Erkennung dessen, der unbekannt war: Iphigenia erkennt ihren Bruder und rettet ihn. Die Verwickelung, die von der entgegengesetzten Stärke oder von der Schwäche des Helden herkömmt, löst sich auf, wenn die entgegenstehende Macht durch eine höhere Macht oder Kunst überwältiget wird: Esther geht wohl unterrichtet zum Ahasverus und verhindert ihn an seiner Unternehmung.

Die erste Art der Auflösung nennt man Auflösung durch die Erkennung. Die andere durch die Peripetie, oder durch die Glücksveränderung.

Es muß nothwendig eine Glücksveränderung vorgehen, wenn der Held der Unternehmung das Hinderniß übersteigt, oder darunter erliegt. Esther überwindet das Hinderniß; Joas in der Athalia überwindet es gleichfalls; sie kommen in einen glücklichern Zustand. Phädra und Hippolytus erliegen darunter: hier ist auch eine Glücksveränderung; sie gerathen in einen unglücklichern Zustand. Bisweilen ist die Glücksveränderung doppelt, wie in der Athalia: die Königinn fällt, der junge Prinz regiert.

Bis-

Bisweilen kömmt noch die Erkennung dazu, wie im Heraklius: weil, nach verschwundener Ungewißheit, der Zustand der Personen sich ändert.

Keine mögliche Unternehmung ist schwer, als nur allein in Ansehung der Mittel, die der Held der Unternehmung dazu anwendet. Also liegt die Verwickelung eigentlich in der Schwäche der Mittel, verglichen mit der Unternehmung selbst. Niemals ist die Auflösung angenehmer, als wenn durch die Kraft einer Tugend, entweder des Geistes oder des Herzens, die Schwachheit selbst triumphirt. Dieß ist ein Stral des Wunderbaren.

Die Verwickelung kann in der Handlung selber liegen, wenn die Unternehmung an sich selber schwer ist, wie die Hinabfahrt zur Hölle; oder in einem Hindernisse von draußen her, wie die Widersetzung des Turnus gegen die Niederlassung Aeneens. Je stärker sie geschürzt ist, das heißt, je schwerer sie aufzulösen ist, je vollkommener ist sie.

Es ist besser, wenn die Auflösung in der Handlung selber liegt, wie der Sieg des Horaz über die drey Kuriazier; als wenn sie von außen herbey gezogen wird, wie die Gefangennehmung des Tartüffe auf königlichen Befehl. Zweytens muß sie natürlich seyn, das heißt, ohne Kunst,

Staatsbibliothek Augsburg

ohne scheinbare Zubereitung, gleichsam aus der Handlung selber erwachsen. Drittens muß sie durch eine unerwartete Begebenheit geschehn, und nicht durch eine bloße Veränderung des Willens. Wenn Achill auf Agamemnons Bitte wieder zum Streite zurück gekehrt wäre, so wäre, in Betrachtung seines Charakters, hiezu kein hinlänglicher Grund vorhanden gewesen. Es ward nichts geringers als der Tod seines Freundes Patroklus erfodert. Und nun geschieht die Auflösung, nehmlich Achills Aussöhnung mit dem Agamemnon, ungezwungen, ungekünstelt, und so gar von dem Achill selbst, wegen des großen Vortheils, den er bey dieser Aussöhnung findet.

Verwickelungen und Auflösungen machen, eigentlich zu reden, den wahren Charakter einer jeden Dichtungsart aus. Die Verwickelung enthält die Bemühung der handelnden Ursache; die Auflösung enthält die hervorgebrachte oder verfehlte Wirkung dieser Ursache.

Soll Bewunderung erregt, soll die Seele erhoben, soll sie in Erstaunen gesetzt werden: so müssen die Hindernisse, die man dem Helden vorlegt, fast unübersteiglich seyn, sie müssen eine mehr als natürliche Kraft erfodern, und der Held muß sie dennoch überwinden. Folglich

lich muß die wahre Auflösung der Epopöe Freude und glücklicher Ausgang seyn. Man stellt eine große Tugend zur Bewunderung auf: wenn sie fiele, wäre sie mehr unseres Mitleidens als unserer Bewunderung würdig. Auch triumphirt Achill in der Iliade über den Agamemnon und über den Hektor. Ulyß in der Odyssee triumphirt über sein Unglück und über seine Feinde; Aeneas überwindet den Turnus: auch Satan in Miltons verlornem Paradiese triumphirt über den ersten Menschen. Denn wenn hier ein Held seyn soll, so ist es gewiß Satan. Wäre er es nicht, sondern Adam: so wäre die Auflösung tragisch und keinesweges episch: und wäre sie tragisch, so wären alle übernatürliche Maschinen, die in diesem Gedichte gebraucht werden, unnütze Triebräder; weil das Wunderbare keine Verwandschaft mit dem Mitleiden hat und gar nicht dazu gemacht ist, es zu erregen. Der Teufel ist es also, den man uns in dem verlornen Paradiese zu bewundern giebt. Der Gegenstand ist sonderbar; aber man muß ihn, wie die Phantasie eines Malers, beurtheilen, mehr nach der Ausführung, als nach der Anlage des Stoffs. Ueberdem, wenn er gleich keine Bewunberung erweckt, so erregt er doch Erstaunen.

Soll Mitleiden oder Schrecken erregt werden: so ist klar, daß der Ausgang unglücklich seyn muß. Man mag einer Tragödie, die einen fröhlichen Ausgang hat, einen Namen geben, welchen man will; sie wird heroisch, sie wird voll rührender Situationen seyn: aber wenn man darinn nicht das Unglück geliebter Personen beweint, so ist sie keine eigentliche Tragödie: sie ist ein Gränzgedicht von der Tragödie; sie ist, wenn man will, eine epische Fabel in ein Drama gebracht, oder eine bürgerliche Fabel in eine Tragödie verwandelt.

Ich sage, das Unglück geliebter Personen. Die Strafe eines Unterdrückers bringt nichts tragisches hervor. Der getödtete Mithridates des Racine erregt in mir eben so wenig Mitleiden, als Athalia, Haman, oder Pyrrhus. Eben so erregt die Situation der Monime, des Joas, der Esther, der Andromache keinen Schrecken in meiner Seele. Die Situationen sind sehr rührend, sie beklemmen das Herz, sie beunruhigen die Seele bis auf einen gewissen Grad: aber sie erreichen das Ziel nicht. Wenn wir sie für tragisch annehmen, so geschieht es, weil man sie uns dafür verkauft hat; weil wir gewohnt sind, uns an einige Aehnlichkeit zu halten; und weil wir, wenn es auf unser Ver-

gnügen ankömmt, es nicht allemal für nöthig halten, sorgfältig auszurechnen, wie viel man uns hätte geben können. Wo sind denn wahrhaftig tragische Auflösungen? Phädra und Hippolytus, die feindlichen Brüder, Britannicus, Oedipus, Polieukt, die Horazier sind Exempel davon. Der Held, für den sich der Zuschauer interessirt, fällt in das schrecklichste Unglück: man ist von Schmerzen durchdrungen, man leidet so viel wie er selbst.

Aristoteles beklagte sich über die Weichlichkeit der Zuschauer in Athen, die den tragischen Schmerz so sehr fürchteten. Um ihnen Thränen zu ersparen, entschlossen sich die Poeten, den geliebten Held aus der Gefahr herauszuziehn. Frankreich ist in diesem Punkte so furchtsam als Griechenland. Man scheut dort den Schmerz so sehr, daß man sich auch vor dem Schatten desselben fürchtet. Daher artet das Tragische bey ihnen aus und wird matt und kraftlos. Man merkt die Wirkung dieser Aendrung, wenn man den Eindruck, den Polieukt und den Athalia macht, mit einander vergleicht. Sie sind beide rührend: aber in der einen versinkt die Seele in eine angenehme Traurigkeit; in der andern wird sie nach einiger Unruhe, nach einigen Augenblicken von Kummer, durch eine Freu-

de wieder aufgerichtet, die allzuflüchtig ist, und im Augenblicke wieder verschwindet.

Die Komödie darf nicht alle Kräfte der Tugend aufbieten, sondern nur alle Kräfte des Witzes anwenden, um eine geschickte Wendung zu finden, die Thorheit des Helden, der die Bühne belustigen soll, sichtbar zu machen. Wenn dieser Held unglücklich ist: so muß es nur ein possierliches Unglück seyn, wie des Geizigen, dem man sein theures Kästchen wegstiehlt, um ihn zu nöthigen, seine Braut einem Liebhaber abzutreten, der sie mehr verdient, als er. Wäre das Unglück groß; so würde man sich darüber betrüben: welches wider den Zweck der Komödie ist. Also muß ihre Auflösung das Glück der vernünftigen Personen, und die komische Schande der lächerlichen seyn.

VII. Kapitel.

Die epische Handlung muß wunderbar seyn.

Wir haben gesagt, daß die Epopöe die Erzählung einer wunderbaren Handlung sey. Dieses ist das eigenthümliche Unterscheidungszeichen der epischen Handlung, nach dem

Homer,

Homer, nach dem Virgil und nach einigen Neuern zu urtheilen, denen die Wahl ihrer Materie Gelegenheit gegeben hat, der Idee der Alten in diesem Stücke völlig zu folgen. Wir reden hier nur von den Epopöen, die nach diesem Muster eingerichtet sind. Die Poeten haben Freyheit alles zu wagen: Ariost ist ein Beyspiel davon: wer sich aber allgemeine und richtige Begriffe machen will, muß sich allemal an das Vollkommenste halten. Auch gefällt das Gedicht des Ariost nicht wegen seines Stoffes, sondern wegen seines meisterhaften Kolorits.

Jedermann, der nur die geringste Betrachtung über die Art und Weise anstellt, wie die Handlung in der Aeneide anfängt, wird augenblicklich den großen Unterschied finden, der unter einer epischen und tragischen Handlung seyn muß. Er sieht überall die Götter beschäfftigt. Juno steigt vom Himmel herab, der Gott der Winde erregt ein entsetzliches Ungewitter wider einen Sterblichen. Er verfolge das Gedicht bis ans Ende, er wird allezeit übernatürliche Wesen in die Sache der Menschen gemischt sehn. Erscheinen sie nur von ohngefähr? Haben sie nur eine flüchtige und unbestimmte Rolle zu spielen? Sind sie nur da, um dem Dinge einigen Glanz zu geben? Mit einem

Worte,

Worte, hat man keine vernünftigen Regeln, welche bestimmen, was und wie viel sie wirken sollen? Es ist unglaublich, daß man sie nicht haben sollte.

Und doch sollte man es fast glauben, wenn man sieht, was alle die davon urtheilen, die diese Materie abgehandelt haben. Einige sehen nichts als Allegorie in der Epopöe; andre nichts als die Idee von einem in allen Stücken vollkommenen Helden; diese betrachten das Wunderbare als eine zufällige Eigenschaft, als einen bloßen Schmuck der heidnischen Poesie, der nicht zum Wesen dieser Dichtungsart gehört; dergestalt, daß, wenn man einige Erscheinungen in ein erzählendes Gedicht wirft, es mehr aus Herablassung gegen das Vorurtheil geschieht, als aus Nothwendigkeit den Regeln der Kunst zu folgen.

Wir wollen die Sache näher betrachten, damit wir einmal für allemal wissen, woran wir uns zu halten haben.

Alle Menschen lieben das Wunderbare. Und dieser Geschmack, der sich in der Kindheit so lebhaft äußert, ändert nur in den nachfolgenden Jahren den Gegenstand. Daher kömmt es, daß ein jeder Erzähler, wenn er auch nichts wunderbares liefern kann, zum wenigsten etwas

was sonderbares zu liefern sucht, um seine Zuhörer auf die angenehmste Weise zu unterhalten.

Die ersten, die sich einfallen ließen, Erzählungen zu verfertigen, wählten zu ihrem Stoffe vorzüglicher Weise die Thaten großer Leute. Indem sie nun solche allesamt von göttlicher Abkunft machten, den Sitten der alten Heldenzeit gemäß, so konnten sie leicht annehmen, daß sie in schweren Fällen auf eine wunderbare Weise durch den Rath, oder auch wohl durch die Macht dieser übernatürlichen Wesen, denen sie ihr Leben zu danken hatten, unterstützt worden wären.

Die Vermischung der handelnden Götter mit den handelnden Menschen hatte zwey Vortheile, wofern man sie nur nach den Begriffen derer einrichtete, denen zu Gefallen man die Erzählung machte. Der erste Vortheil war, dem Helden ein Ansehen zu geben und die Erzählung wichtiger zu machen; der andere, die Zuhörer immer mehr in ihrer Idee zu bestärken, daß Götter um sie wären, ihnen zu helfen, oder sie zu bestrafen, nach dem sie es verdieneten. Dieses ist der Ursprung des Wunderbaren in der Epopöe.

Die großen Köpfe, die nach der Zeit kamen, und die den Plan zu einem epischen Gedichte entwarfen, überlegten, wie man die Zwischenkunft der Götter gebrauchen müßte. Da die Götter, nach der ersten Idee, die man sich von der Gottheit macht, die unumschränkten Herren der Menschen, ihre Regierer und Beweger sind: so sahen sie bald ein, daß, wenn man es unternähme, in Einer Handlung Götter und Menschen zu vermischen, die Götter die Verrichtungen der ersten Ursachen und die Menschen der zweyten Ursachen bekommen müßten; daß die Götter die Kräfte geben und die Menschen sie zur Ausführung anwenden müßten; dergestalt, daß der Plan der Handlung im Rathe der Götter selbst gemacht würde, und die Bewegungen der Menschen auf der Erde nur die Ausführung davon wären. Durch dieses Mittel war ein Dichter im Stande, in einem einzigen Werke Himmel, Erde, Hölle, die Götter, die Menschen, Religion, Natur, Gesellschaft, mit einem Wort, die ganze Kette der Dinge zu schildern.

Es ist leicht zu beweisen, daß dieses gar nicht zu den eingebildeten Systemen gehört, zu den Ideen, die man in der Luft baut, ohne einen festen und dauerhaften Grund zu haben. Wir

haben einen praktischen Beweis davon am Homer in seinen beiden Gedichten, und am Virgil in seiner Aeneide, woraus die Gründlichkeit der Sache genugsam erhellet. Es wird genug seyn, wenn wir mit einiger Aufmerksamkeit die Fabel und Anordnung des ersten Buchs der Aeneide untersuchen. Der Poet tritt in die Schranken, als ein Athlet, der seine ganze Stärke noch beysammen hat, er läßt alle Kräfte seiner Kunst und seines Geistes wirken. Wir wollen doch sehen, wie er es gemacht hat.

Die gesunde Vernunft erfoderte es, zuerst den Inhalt anzukündigen, damit der Zweck des Poeten dadurch festgesetzt, und dem Leser ein gewisser Gesichtspunkt angewiesen würde: Ich besinge den Held, der das römische Reich gestiftet hat, trotz allen Bestrebungen einer Gottheit, die sich dawider setzte. In dieser Ankündigung findet man schon das Wunderbare der Epopöe, so wie wir es angegeben haben: man sieht hier einen Menschen und einen Gott.

Nachdem die Ankündigung geschehen ist, wendet sich der Poet an die Muse, von ihr die Ursachen zu erfahren: Musa mihi causas memora. Die Begebenheiten hatten sich auf Erden zugetragen, die Menschen selbst waren die Werkzeuge davon gewesen: über die Wirkungen

gen hatte also Virgil keine Nachrichten nöthig, er wollte nur von den himmlischen Ursachen unterrichtet seyn.

Die Muse redet, und erklärt dem Poeten die Ursachen von der Rache der Gottheit. Nachdem die Ursachen vorgetragen sind, nimmt die Erzählung oder die Epopöe ihren Anfang.

Die Trojaner reisen aus Sicilien ab; sie sind mitten auf dem Meere. Sehet da den Gegenstand, worauf der Zorn der Juno fallen muß! Augenblicklich schafft diese Göttinn ein gräuliches Ungewitter. Aeolus läßt auf ihre Bitte alle Winde los: die Flotte des Aeneas wird zerstreut. Es war um diesen Held geschehn, wofern nicht Neptun, erzürnt sein Reich ohne seinen Befehl also verwirret zu sehn, die Winde verjagt und die Ruhe wieder hergestellet hätte.

Hier haben wir das erste wahrhaftig epische Gemälde. Man sieht hier die Juno, die den Aeneas verfolgt, und diesen unglücklichen Prinzen, der unter der Last der Verfolgung seufzet: zwo Parteyen, eine für die Götter, die andre für die Menschen. Man vereinige diese beiden Parteyen, wie man es in mystischen Bildern macht: so hat man dasjenige, was man einen epischen Stoff nennt, nehmlich, ein Gemälde, das die natürlichen und übernatürlichen Ursa-

chen und die durch beider Zusammenkunft hervorgebrachten Wirkungen vorstellt.

Zweytes Gemälde: Unterdessen die Trojaner, durch den Sturm ermüdet, sich am Ufer ausruhn: eine Scene, die ganz menschlich und eine natürliche Folge des vorhergehenden ist: so stellt der Poet ein anderes völlig übernatürliches Bild auf, worinn das Wunderbare ganz allein herrscht. Jupiter heftet seine Blicke auf den Aeneas: Venus spricht für ihren Sohn bey dem Vater der Götter. Merkurius wird nach Karthago gesandt, das Herz der Königinn zu lenken, diesen unglücklichen Prinzen gütig aufzunehmen, und Venus selbst steigt herab, ihren Sohn zu unterrichten und ihn zur Königinn zu führen.

Hier wirken gleiche Maschinen. Aeneas wird von der Venus geleitet; Dido wird vom Merkur gelenkt. Folglich lenken die Götter die Herzen der Menschen und leiten ihre Schritte. Ohne die Mitwirkung dieser übernatürlichen Wesen, wäre die ganze Sache nichts als eine gemeine Begebenheit, nichts als eine Materie für die Historie, und nicht für die Epopöe.

Aeneas, der in Karthago wohl aufgenommen wird, schickt alsbald seinen treuen Achates nach seinem Sohne Askanius, ihn herzubrin-

gen und ihn der Königinn vorzustellen. Hier bringt der Poet die Triebfeder an, die die Liebe der Dido gegen den Aeneas wirkt. Es mußte ein Gott seyn, der diese Liebe erregte, sonst wäre es eine Leidenschaft aus dem Romane gewesen. Kupido nimmt also die Gestalt des Askanius an, und unter dieser Verkleidung kömmt er und haucht sein Gift in das Herz der Königinn. Dieß ist das dritte Gemälde.

Und nun ist das Feuer durch eine übernatürliche Ursache angezündet. Das ist genug. Alles, was aus diesem ersten Anstoße folgen wird, das wird wahrhaftig episch seyn.

Denn, ob man gleich annimmt, daß in einer epischen Handlung alles von den Göttern gethan wird: so flechten sie doch die Poeten nicht in alle Nebenumstände mit ein; und hiezu haben sie zwo Ursachen. Die erste ist: diese übernatürlichen Spieler würden die andern oft ganz verdunkeln, die Scene überladen, und nicht mit genugsamer Wahrscheinlichkeit und Abänderung so oft wieder eingeführt werden können. Die zweyte Ursache, die des Poeten Schwäche unvergleichlich bedeckt, ist diese: es scheint weit anständiger zu seyn, wenn man die Götter bloß mit dem ersten Anstoße beschäfftiget, der hinlänglich ist, die zweyte Ursache mit Gewißheit

zu ihrem bestimmten Ziele zu treiben, und der folglich eine höhere Macht bey dem handelnden Wesen anzeigt. Die schwachen und eingeschränkten Menschen, die ihre Entschlüsse nur mit Zittern fassen, die sich auf die Mittel nicht verlassen können, die sie gebrauchen müssen, haben Ursache, ihre Sorgfalt alsdann zu verdoppeln, wann die Ausführung vor sich gehen soll. Aber sobald ein Gott, als die erste Ursache, sein Amt verrichtet hat, sieht er schon die künftige Wirkung zuvor. Er verläßt sich auf die untergeordneten Ursachen, und läßt sie die kleinen Verrichtungen erfüllen, die zur Ausführung nöthig sind. Dido ist von dem Pfeile des Kupido getroffen; der Gott verschwindet: die Prinzessinn wird sich selbst und den Umständen um sie herum überlassen. Die Kräfte ihrer Seele werden nicht aufhören thätig zu seyn, um alle Hindernisse zu durchbrechen und das Schicksal zu erreichen, welches auf sie wartet. Juno hat das Versprechen des Aeolus: das ist genug; Aeolus ist Herr über die Winde, und der Wille der Göttinn wird erfüllt werden.

Durch diese Einrichtung werden die Götter zu den Oberschauspielern der Epopöe, und erscheinen nur von Zeit zu Zeit; die Menschen sind die Unterschauspieler, und nehmen die Bühne

 fast

fast beständig ein. So ist es billig: denn das Schauspiel wird für Menschen angestellt.

Virgil folgte diesem Plane, so gut er konnte; und wenn er ihn hin und wieder verfehlte: so geschah es vielleicht aus Furcht, sich selbst zu wiederholen, oder nicht interessant genug zu seyn. Homer ist glücklicher gewesen. Er ist ihm ganz genau gefolgt, vornehmlich in seiner Iliade, welches der ausführlichste Traktat ist, den wir von der heidnischen Theologie haben.

Endlich ist auch dieses der vernünftigste Gebrauch, den man von dem Wunderbaren machen kann. Ja es ist kein andrer Gebrauch vernünftig, als dieser. Denn sobald man die Götter handeln läßt, so sind sie entweder die obern oder die untern handelnden Personen, die ersten oder die zweyten Ursachen: es giebt hier kein Drittes. Unter diesen beiden Rollen aber ist nur Eine, die sich für sie schickt.

VIII. Kapitel.

Das Wunderbare ist das Wesen der Epopöe.

Ist es aber wesentlich nothwendig, daß ein episches Gedicht auf diese Art wunderbar sey?

Was

Was versteht man unter einem epischen Gedichte? Versteht man darunter ein jedes Gedicht in Form einer Erzählung? Wenn dieses ist, so macht die Form der Erzählung allein sein Wesen aus. Die Verschwörung des Cinna, der Märtyrertod des Polieukts, alle dramatischen Stücke, in Erzählungen gebracht, werden lauter epische Gedichte seyn. Lukan und einige andere werden den Vorwurf nicht mehr verdienen, den man ihnen gemacht hat, daß sie Historienschreiber in Versen wären. Wir wollen hier nicht über Worte streiten. Behauptet man, daß es Epopöen von dieser letztern Art giebt, so muß man wenigstens gestehen, daß sie von anderer Art sind, als die Epopöen Homers und Virgils, und daß ihnen folglich eine andre Erklärung und ein andrer Name zukömmt.

Macht die Einheit der Handlung das Wesen der Epopöe aus? Diese Eigenschaft ist einer jeden poetischen Handlung gemein; es ist ein Gesetz, dem sich alle Werke des Geschmacks unterworfen haben.

Vielleicht thut es die Größe und Weitläuftigkeit der Handlung selbst. Allein ein Mensch sey groß oder klein, er ist nicht mehr nicht weniger ein Mensch.

Thut es ihr heroischer Inhalt? Diesen hat eine jede Tragödie mit der Epopöe gemein.

Was bleibt also übrig, die wesentliche Eigenschaft dieses Gedichts zu bestimmen? Die Zwischenkunft der Gottheit: Per ambages Deorumque ministeria, fabulosumque sententiarum tormentum præcipitandus est liber spiritus. Das heißt, man entwickele in dieser Dichtungsart die geheimen Triebfedern, wodurch die göttliche Macht auf die Menschen wirkt, das unsichtbare Gewebe, die verborgenen Labyrinthe des Schicksals, ambages. Man lasse Gottheiten spielen; man lasse sie an der Handlung der Menschen Theil nehmen; man lasse sie in ihnen, mit ihnen, durch sie, für sie handeln, Deorum ministeria. Endlich durchbreche der Geist des Dichters die Schranken der Wahrheit, liber spiritus; er stürze sie in den unermeßlichen Abgrund der Erdichtung, und nehme daher seine Maschinen, seine Triebräder, tormentum fabulosum, die Wirkung hervorzubringen, die er verlangt.

Petronius läßt es nicht bey der Regel bewenden, die er von dem Exempel Homers und Virgils abgezogen hat, er giebt selbst das Muster in einer poetischen Rhapsodie, worinn er den Gott der Hölle erscheinen läßt, der die Göt-

tinn des Glücks wider die Römer aufbringt und sie zu ihrer Bestrafung ermahnt. Diese gehorcht und bereitet ihnen Unglück zu.

Isokrates, dieser Redner, dessen Begriffe so richtig und philosophisch sind, vergleicht die Lobgedichte der Poeten mit den Lobreden der Redner. Die Poeten, sagt er, haben vor uns dreyerley Vortheile voraus. Erstlich haben sie das Recht, übernatürliche Wesen einzumischen, die ihrem Helden zu seiner Zeit und an seinem Ort höhere Einsichten und Kräfte mittheilen. Zweytens haben sie eine unendliche Menge Vorrechte in Ansehung des Ausdrucks. Drittens haben sie die Anmuth des Sylbenmaßes. Isokrates sieht also die Zwischenkunft der Gottheit als einen der größten Vortheile an, welche die Dichter vor den Rednern voraus haben, als eine Sache, die einen Theil des Schönen in der Poesie ausmacht: folglich setzt er voraus, daß ein wahrer Poet, der das Vorrecht seiner Kunst zu gebrauchen weiß, nicht unterlassen wird, diesen Kunstgriff anzubringen.

Was ist der Endzweck des epischen Gedichts? Die ganze Welt gesteht, es sey dieser: Bewunderung zu erregen. Man versteht hier unter der Bewunderung eine gewisse Erhebung der Seele, welche fühlt, daß sie mit größern Ge-

danken, mit edlern Empfindungen erfüllet ist, als sie zuvor hatte; es ist ein mit Ehrfurcht vermischtes Erstaunen über große Dinge und über die Kräfte, die solche hervorgebracht haben. Wir dürfen hier nicht beweisen, daß die Bewunderung an sich selber keine unangenehme Empfindung sey; sie kann es nur alsdann seyn, wenn die Gegenstände, die man uns zu bewundern giebt, uns allzunahe liegen: wir nehmen nicht gern Geschenke an, die uns erniedrigen. Allein wenn es Tugenden und Talente von einer andern Art, als die unsrigen, oder wenn sie aus einem andern Weltalter sind, alsdann wird die Bewunderung, anstatt mit Unwillen vergesellschaftet zu seyn, für uns ein innerlicher Beweis von unserer höhern Einsicht; wozu noch das feine Vergnügen hinzukömmt, dem Verdienste Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und so zu denken, wie große Geister gedacht haben. Die Großmuth, die Stärke, die Tapferkeit, der unbezwingliche Muth, die tiefe Weisheit der Helden des Alterthums ist für uns ein liebenswürdiges und schmeichelhaftes Schauspiel, welches keine unangenehme Mischung trübet oder schwächt. Wenn nun noch zu diesen Mitteln die Seele zu erheben das Wunderbare hinzukömmt, das heißt, der besondere Einfluß einer

Gott-

Gottheit, die über das Schicksal des Helden wacht, den wir bewundern: so steigt die Bewunderung auf den höchsten Grad, und erhält sich auf demselben, weil sie durch eine abwechselnde Reihe bewundernswürdiger Gegenstände genähret wird. Der Dichter versetzt uns von der Erde in den Himmel, vom Himmel in die Hölle; er bringt alle bekannten Triebräder in Bewegung; er bemächtigt sich aller Schönheiten, aller Vortrefflichkeiten, die sich denken lassen, und bringt sie entweder als Theile oder als Zierrathe des Gebäudes an, welches er aufführt. Ueberall giebt er uns starke, neue, erhabne Begriffe, die unsre Seele erhöhen, sie erweitern und sie ihrer erworbenen Güter mit Zufriedenheit genießen lassen.

Man frage einen jeden, der die vornehmsten alten und neuern epischen Gedichte gelesen hat, welche Idee ihm davon zurückgeblieben ist? was dieser Art von Poesie ganz besonders eigen zu seyn scheint? Wird er unterlassen können, die Verrichtungen der Gottheit anzuführen? Dieses ist der erste wesentliche Unterschied, der sich seinem Geiste darstellt. Er wird mit Einem Blicke zugleich den Aeneas und die Juno, den Achill und den Jupiter, den Ulyß und die Minerva,

nerva, den ersten Menschen und den Satan sehn.

Ueberdem hat dieses System Anstand und Würde. Kann ein Gegenstand schöner, größer, einem fast göttlichen Geiste anständiger seyn, als wenn man in einem langen Werke die Verbindung und Subordination der Ursachen zeigt, wenn man den Menschen, oder vielmehr das ganze Weltgebäude zeigt, wie es sich vor den Augen und unter der Hand des Allmächtigen bewegt? Man spotte so viel man will, über den heidnischen Aberglauben und über die Götter Homers und Virgils: hiedurch wird ihr episches System nicht widerlegt. Es liegt nichts desto weniger unter dieser lächerlichen Theorie eine große und nützliche Wahrheit verborgen, nehmlich die Einheit eines obersten Gottes, eines Herrn und Vaters der Götter und der Menschen, der beider Schicksale nach eigener Willkühr lenkt. Stellen die Gemälde von erwürgten Nationen, von verbrannten Städten, von umgestürzten Königreichen, umgestürzt durch niederträchtige und schändliche Laster, die sich hinter die Larve irgend eines glänzenden Lasters versteckten, stellen diese Gemälde Ursachen dar, die der Epopöe würdiger sind, als der gerechte Zorn der Götter, oder das ewige Gebot einer

allmächtigen und allweisen Ursache, die die Menschen anbeten müssen, selbst alsdann wann sie ihnen unbegreiflich ist?

Man hat gesagt, daß sich die christliche Religion mit dieser Dichtungsart nicht vertrüge; Boileau sagt: Der Glaube der Christen, schrecklicher Geheimnisse voll, ist keines lachenden Schmuckes fähig. Das Evangelium zeigt unserm Geiste von allen Seiten nichts als Buße, nichts als verdiente Strafen.

Der Hochachtung, die wir gegen die Gedanken dieses Kunstrichters haben, unbeschadet, können wir nicht glauben, daß, wenn ein zweyter Homer auf die Welt käme, er in der Historie der Religion keine Materie finden sollte, seinen Geist daran zu zeigen. Er würde freylich keinen Jupiter auf dem Berge Ida donnern lassen; Pallas, Venus, Mars, Juno, Neptun würden sich nicht in das Handgemenge mischen, sich mit Staube bedecken, sich schlagen, sich einander zu Boden werfen. Aber mit welchem Pinsel würde er nicht den Gott schildern, der mit Einem Worte den Weltkreis erschafft, der alles umfaßt, der allein alles belebt! Wäre die Seele eines solchen Dichters von den hohen Begriffen der Propheten und anderer heiligen Skribenten

benten angefeuret worden, wie gern würde man ihm durch alle Gemälde von seinem Helden folgen! von einem Helden, der überlegt, unternimmt, ausführt, und das alles unter der Aufsicht und unter dem Schutze eines himmlischen Geistes, der ihm in Gefahren Klugheit zu sehen, Muth zu unternehmen, Geduld zu überwinden giebt! Vielleicht hätte ein solcher den Fall des ersten Menschen, vielleicht die Eroberung Jerusalems, vielleicht auch wohl gar die Belagerung von Orleans gewählt; aber kein andrer, als ein Homer, hätte hier gesungen, und durch die Ausführung gezeigt, daß das Erhabene und Ernsthafte kein unüberwindliches Hinderniß für die Epopöe, sondern vielmehr eine Quelle ihrer erhabensten Schönheiten sey.

Was würde dieses Wunderbare für einen Grund gehabt haben? Eben denselben, den es bey den Alten hatte: den Glauben der Völker, für die man schreibt.

So bald er eine Materie gewählt hätte, die des Wunderbaren fähig gewesen wäre, entweder wegen der Entfernung der Zeit, oder wegen der Größe des Gegenstandes, oder wegen der Wahrheit der Historie selbst, oder auch wegen der angenommenen Meynung: so hätte der Poet voraus gesetzt, was in den Grundartikeln aller

Reli-

Religionen als wahr gilt: daß die Gottheit diese Begebenheit gewirkt habe.

Er hätte ferner angenommen, daß die Gottheit die Ausführung entweder selbst, oder durch ihre Diener unternommen habe. Konnte Homer versichern, daß Juno, Minerva, Mars an den Handlungen der Griechen und der Trojaner Theil genommen hätten, obgleich diese Gottheiten nur eine bloß poetische Existenz hatten, die auf einen allgemeinen Begriff von der Vorsehung der Götter gegründet war: wie vielmehr kann man in der christlichen Religion, worinn es eine gewisse Geschichte ist, daß Gott zuweilen seine Diener gesandt hat, Nationen zu strafen, Kriegesheere zu verderben, Völker zu schützen, wie vielmehr kann man hier übernatürliche Wesen auftreten lassen! Kann ein Poet wirklich machen, was bloß möglich war: wie vielmehr wird er nicht in einem gewissen Falle die Existenz dessen, was schon in einem andern dergleichen Falle wirklich existirt hatte, behaupten können!

Endlich würde der christliche Dichter vorgeben, daß ihm ein himmlischer Genius, der alle geheimen Triebfedern der übernatürlichen Macht ausgekundschaftet, diese Geheimnisse mitgetheilt habe. Obgleich dieses letztere Vorgeben nichts

als

als eine geschickte Wendung seyn würde, die Beziehung der Oberherrschaft und der Abhängigkeit, die sich zwischen Gott und den Menschen befindet, desto angenehmer zu entwickeln: so giebt doch der Leser hierinn gerne nach, ohne alles so genau zu untersuchen; und, es sey nun dieses das Privilegium der Poesie, oder auch die Aehnlichkeit dessen, was sie aussagt, mit dem, was wir glauben; oder es sey auch der Ton der Offenbarung, der von einem Ende bis zum andern in der epischen Erzählung herrscht: so geben wir den wunderbaren Begebenheiten, die wir nie erlebt haben, unsern Beyfall eben so willig, als den ganz menschlichen Handlungen des Helden, wovon wir alle Tage das Modell entweder im Großen oder im Kleinen, in der menschlichen Gesellschaft oder in der Geschichte, vor uns sehn. Man sieht es an dem Exempel des verlornen Paradieses, welches in seinem Wunderbaren unvergleichlich ist, so lange es in den Gränzen der Begriffe bleibt, die wir durch den Glauben haben. Was ist schöner, als die Beschreibung der List des Versuchers, die Unterredungen der Geister, die über die Gestirne, die Flüsse, die Berge herrschen, die Reden des Sohnes Gottes, der sich seinem Vater darbietet, das menschliche Geschlecht loszukaufen,

zukaufen, die prophetischen Erzählungen Raphaels, der den Augen Adams die zukünftige Geschichte seiner Nachkommenschaft vorstellt?

Allein wenn die Zwischenkunft der Götter das Wesen der Epopöe ausmacht, kann man wohl Epopöen über allerley Materien machen?

Eine Handlung sey groß oder klein, edel oder nicht, daran liegt nichts: so bald sie eine gewisse Gottheit wirkt, so wird sie der Stoff zu einer Epopöe. Vielleicht wird sie nicht heroisch seyn; aber sie wird nichts destoweniger episch seyn; eben so wie die Komödie dramatisch ist, ohne daß sie deshalb nöthig hätte, heroisch zu seyn, wie die Tragödie.

Indessen bleibt es wahr, daß, wenn man im Ernste eine ehrwürdige Gottheit einführt, es die Anständigkeit erfodert, ihr ein Geschäffte zu geben, das, nach unsern Begriffen, ihrer würdig ist, und sie mit Personen in Gesellschaft zu bringen, die Adel und Hoheit besitzen. Wann aber die Materie allzuwenig ernsthaft ist, wann von einem geraubten Wassereimer oder einer geraubten Haarlocke die Rede ist, oder von einem Domherrn, der sich um ein Singepult schlägt, oder von dem Verluste eines Toppees, eines Schnupftuches, eines geliebten Papageyen: dann mag man den komischen Dienst einer heid-

nischen Gottheit gebrauchen, oder einen allegorischen Genius einführen, der, mit einer beglaubten Macht versehen, die Stelle übernatürlicher Maschinen vertreten kann. Also kann man, wenn man genau gehen will, zwo Arten von Epopöen annehmen, die beide wunderbar sind: die eine wird die heroische, die andere die komische seyn; doch mit dem Unterschiede, daß der Name der Gattung vorzüglich der heroischen Epopöe zukomme.

IX. Kapitel.

Art und Weise, wie das Wunderbare zu gebrauchen ist.

Da das Wunderbare einmal das Wesen der Epopöe ist, so hat man hiebey zweyerley zu beobachten: nehmlich wie und wann man es gebrauchen soll. Vorher aber muß man die Gottheiten in zwo besondere Klassen eintheilen: in wirkliche und in symbolische.

Die erstern betrachtet man als selbstständige und thätige Wesen: dergleichen sind in der Fabel Jupiter, Kupido, Neptun. Die andern sind nur Zeichen und Bilder, die eine Leidenschaft oder einen Theil der Natur vorstellen, als die Zwietracht, der Friede, u. s. w.

Bisweilen

Bisweilen spielen die wirklichen Gottheiten nur eine allegorische Rolle: man setzt den Jupiter für die Luft, für den Himmel, den Neptun für das Meer, den Kupido für die Liebe, ꝛc. Die allegorischen Gottheiten müssen nur einmal und im Vorbeygehn angebracht werden; weil dieses nur eigentlich eine rednerische Wendung ist, und es lächerlich seyn würde, eine anhaltende und wesentliche Rolle einer rhetorischen Figur zu geben. Wenn man also die Zwietracht nicht sehr deutlich personificirt, wie Boileau in seinem Pulte gethan hat: so ist sie eine Maschine ohne Bewegung, ein todtes und kaltes Geschöpf in einem epischen Gedichte.

Wenn die wirklichen Gottheiten vermischte Rollen spielen, nehmlich bald wirkliche, bald allegorische: so muß dasjenige, was allegorisch ist, einen so genau bestimmten buchstäblichen Verstand haben, daß man es nach dem Buchstaben nehmen kann. Wenn, zum Beyspiel, Minerva dem Zorne des Achills Einhalt thut, der den Agamemnon zu durchboren droht, so bedeutet dieses nichts, als eine Wiederkehr der Vernunft; und folglich ist die Handlung der Minerva nur eine Allegorie. Weil aber diese Göttinn in der Folge des Gedichts eine wirkliche Rolle spielen wird, so malt man sie hier als

ein selbstständiges Wesen. Sie ergreift den Held bey seinen Haarlocken. Er kehrt sich um, er sieht die blitzenden Augen der Göttinn, er erkennt sie, er hört ihre Stimme, er gehorcht ihr; so daß man hier wählen kann, was man will, das Wirkliche oder das Symbolische.

Wenn sie wirkliche Rollen spielen, solche, wie handelnden Wesen zukommen, die man als wahrhafte Personen betrachtet: so kann uns die Aufführung der Maler lehren, wie es die Poeten zu machen haben. Die Maler setzen in ihren mystischen Stücken die himmlischen Personen bald in die Luft, bald vermischen sie solche mit den irdischen. Laßt uns dieses auf das Wunderbare der Epopöe deuten.

Der Mensch, der überhaupt weiß, daß die Gottheit auf ihn wirkt, weiß entweder keine besondern Umstände von den übernatürlichen Triebfedern, oder er weiß einen Theil davon. Im ersten Falle ist die Handlung der Götter von der Handlung der Menschen gleichsam abgesondert. Der Held schreibt alles, was geschieht, natürlichen Ursachen zu, weil er die übernatürlichen Triebfedern nicht sieht; und alsdann ist das Spiel der Maschine nur allein für den Leser. In dem andern Falle mischen sich die Götter unter die Menschen, sie nehmen

menschl-

menschliche Gestalten an, ja meistentheils ein bekanntes Gesicht, weil ein unbekanntes Verwirrung in die Handlung bringen würde. Der Gott handelt da wie ein Mensch, und läßt nicht ehe sehn, daß er ein Gott ist, als bis er verschwindet.

Es giebt noch eine dritte Art der Wirkung, die zur zweyten gerechnet werden kann: nehmlich durch Träume, durch nächtliche Gesichte &c.

Auf die erste Art handeln die Götter als unumschränkte Oberherren, die unter sich und nach ihrem Willen das Schicksal der Menschen bestimmen; dieß ist die prächtigste Art, sie vorzustellen. So handeln Juno, Aeolus, Jupiter in dem ersten Buche der Aeneide.

Auf die zweyte Art sieht man weniger Würde: es scheint, als ob die Götter die Verrichtungen der Subalternen thäten, und nöthig hätten, sich nach der Menschheit zu bequemen, um die Menschen ihrem Willen gemäß zu lenken. So erscheinen Venus und Kupido in eben demselbigen Buche.

Auf die dritte Art haben sie noch weniger Majestät, und setzen weniger in Erstaunen; weil es fast in unserm Belieben steht, dasjenige für Träumerey zu halten, was doch ein Orakel des Himmels ist. Aeneas bekömmt

oft von seinem Vater Nachrichten von dieser Art.

Wenn die Götter sich als Götter, in aller ihrer Herrlichkeit, sehen ließen, so würden sie die Menschen zu Boden schlagen; das Schrekken würde ihnen die Macht zu denken und zu handeln benehmen: alsdann wäre die Verrichtung der Götter mehr ein Wunderwerk, als etwas Wunderbares. Denn dieses sind zwey Dinge, die man nothwendig unterscheiden muß. In das epische Gedicht gehört kein Wunderwerk, es gehört nur etwas Wunderbares hinein. Das Wunderwerk ist eine Zerstörung der natürlichen Ordnung durch die Macht der ersten Ursache, entweder von ihr selbst, ohne die zweyte Ursache, oder durch eine solche zweyte Ursache, die nach den Gesetzen der Natur nicht gemacht war, dergleichen Wirkung hervorzubringen. Wenn man sagt, eine Insel ist in der Luft umhergeflogen: so nennt man dieses ein Wunderwerk, weil die erste Ursache sie in die Höhe gehoben hat, entweder selbst, oder durch eine Kraft, die von der Natur nicht bestimmt war, dergleichen Wirkung hervorzubringen.

Wenn das Wunderbare der Epopöe vernünftig ist, so begnügt es sich, den Vorhang wegzuziehn, der die Maschinen bedeckt, wodurch

das Spiel der Natur geschieht; es begnügt sich, den Offenbarungen der Religion gemäß, den Finger Gottes bey den Sachen der Menschen zu zeigen. Wenn es diese Gränzen überschreitet, so ist es nichts, als eine Ausschweifung der Einbildungskraft. Nichts ist schön, als das Wahre. Wenn man, um Mannigfaltigkeit in einen Stoff zu bringen, die Fische in den Wäldern fliegen, oder die wilden Schweine auf dem Meere herumgehen läßt, so werde ich über solche Thorheiten unwillig: incredulus odi.

X. Kapitel.

Wo man das Wunderbare anbringen soll.

Ob es gleich recht ist, wenn man sagt, daß sich die Gottheit in alle Handlungen der Menschen mische: so scheint es doch, daß man, um die Würde dieser obern Ursache zu erhalten, sie nur bey wichtigen Unternehmungen zeigen müsse, und zwar bey den wichtigsten Stücken dieser Unternehmungen, und wann, ohne sie, die Menschen, aus Mangel der Einsicht und der Kräfte, sich von dem Ziele ablenken würden, wohin die Götter sie bringen wollen.

Homer scheint einen Fehler zu begehn, daß er die Gottheiten in allzugeringe Kleinigkeiten einflicht. Achill schießt einen Wurfpfeil ab: er erreicht den Hektor nicht; anstatt zu sagen, daß er einen andern Pfeil nimmt, muß es noch eben derselbe seyn, den ihm eine Gottheit wiedergebracht hat. Menelaus läßt seine Peitsche fallen, er ruft die Minerva an, sie nimmt sie ihm wieder auf; und so an einigen andern Stellen mehr. Es ist wahr, der Dienst eines Gottes erhebt die Sache und macht sie wahrhaftig episch, das heißt, wunderbar: aber er erniedrigt den Gott. Man kann beide Dinge vereinigen, wenn man merken läßt, daß die eingeführte Gottheit in diesem Falle nur eine allegorische Wendung ist, um eine gewisse Sache zu beleben und zu veredeln. So müssen Boreas und Zephyrus vom Ende des Horizonts herzueilen, die Wolken vor sich her treiben, die Wellen des Meeres aufrühren, um den Scheiterhaufen des Patroklus anzuzünden: dieses ist nichts als eine allegorische Erdichtung. Der Simois und Skamander steigen aus ihren mit Leichen bedeckten Betten herauf: abermals eine Allegorie. Mars schreyt mitten unter den Trojanern so laut, als zehntausend: dieß sind die wohlgeschloßnen Kriegesschaaren, die auf eine poeti-

sche

sche Art für einen Gott genommen werden, um die Sache wunderbarer und lebhafter zu machen.

XI. Kapitel.

Wahrscheinlichkeit und Vollständigkeit der epischen Handlung.

Nach allem, was wir von dem Wunderbaren gesagt haben, ist es nicht schwer, es mit dem Wahrscheinlichen zu vereinigen.

Das Wunderbare der Epopöe besteht darinn, daß man die übernatürlichen Triebfedern einer wichtigen Handlung aufdeckt.

Das Wahrscheinliche dieses Wunderbaren wird darinn bestehn, daß man diese Triebfedern so vorstellt, als es die angenommene Meynung dererjenigen mit sich bringt, für die man schreibt.

Wenn überdem der Dichter vorgiebt, daß er Eingebungen von einem himmlischen Geiste empfangen habe, der dem Rathe der Gottheit mit beygewohnt und allda die Ursachen mit Augen angesehn: so sind zwey Mittel da, uns das Wunderbare, welches man uns berichtet, glaublich zu machen. Das Gemälde von Dingen, die ich glaube, überzeugt mich; der orakelmäßi-

ge Ton, worinn es mir gesagt wird, rührt und erschüttert mich. Ich höre eine erhabene Stimme: ich fühle mich von einem himmlischen Feuer durchdrungen; ich huldige der Wahrheit.

Hiezu kömmt noch, daß wir in der Erzählung nicht eine so genaue Richtigkeit aller kleinen Umstände verlangen, als in dem Drama. In diesem sind unsre Augen Richter von der Sache, und die Augen wollen die Natur Zug vor Zug ausgedrückt sehn. Das Ohr hingegen ist in diesem Stücke nicht allein weniger strenge, sondern die Einbildungskraft hilft auch noch dem Leser, sich selbst zu betriegen. Einige ähnliche Züge, vermischt mit andern, die es nicht sind, verschaffen diesen letztern Kredit. Ueberdem werden die Erzählungen, besonders die epischen, von entfernten Zeiten gemacht, wo wir die Gegenstände gleichsam nur im Nebel sehn. Wir errathen mehr, als wir sehn. Wir glauben, daß Kadmus wirklich in eine Schlange, Progne in einen Vogel verwandelt worden ist, weil es seit drey tausend Jahren die ganze Welt sagt. Wollte man aber ihre Verwandlung vor unsern Augen aufführen, so würde sich unsre Vernunft dawider empören. Homers Erzählungen haben alle etwas an sich,

das über die Gränzen des Wahrscheinlichen hinausgeht: seine Menschen sind zwanzig Fuß hoch, ihre Handlungen haben ein gleiches Verhältniß. Ich rede nicht von den wunderbaren Fabeln der Odyssee, von dem Polyphemus, dem Antiphates, der Charybdis, der Scylla: lauter täuschende Wunder, speciosa miracula! Die Fähre, die Ulyß in zwey Tagen verfertigt, seine Schiffahrt, sein Schiffbruch, seine Ankunft in Phäacien, alles ist voll von Zügen, die nur in der erzählenden Gattung zu gebrauchen sind. Virgil war hierinn weit behutsamer, als Homer; er hatte auch Ursach dazu: Der Reiz des Wunderbaren nimmt ab, je mehr unsre Kenntnisse zunehmen. Erleuchtete Richter haben allemal die Natur zur Seite, die sie nicht unterlassen um Rath zu fragen, und sobald der Artist ausschweift, unterläßt die Kritik nicht, ihm sein Muster vor Augen zu halten.

Man zählt noch zu den Eigenschaften einer Handlung, daß sie ganz seyn soll. Allein diese Eigenschaft liegt schon in dem Begriffe, den wir von der Handlung gegeben haben; weil diese nothwendiger Weise einen Anfang, ein Mittel und ein Ende in sich schließt. Und überdem, wer würde sich wohl vornehmen, in einem Gedichte eine angefangene Handlung vorzustellen

und sie unvollendet zu lassen? Dieß ist ein Fehler, den man nicht begeht, wenn nicht eine völlige Unmöglichkeit da ist, das Werk zu Ende zu bringen.

XII. Kapitel.

Die Handlung der Epopöe ist nicht wesentlich allegorisch.

So sonderbar auch eine Meynung an sich selber ist, so bald sichs ein witziger Kopf vorsetzt, sie zu beweisen, wird es ihm niemals an Gründen und Autoritäten fehlen, sie geltend zu machen; vornehmlich, wenn die Materie an sich selbst subtil und ein wenig verwickelt ist. Wenn er auch wenige Menschen überzeugt, so macht er doch eine große Menge ungewiß und zweifelhaft. Ueberdem bringt dieser Schwarm von halben Beweisen, die er so künstlich auf einander häuft, und auf ihrer vortheilhaftesten Seite zeigt, eine neue Schwierigkeit in die Materie, die denen, die sich belehren wollen, eine neue Arbeit macht, und sie oft so weit bringt, daß sie nachgeben, um sich die Mühe einer allzulangen Untersuchung zu ersparen.

So ist es ohngefähr dem Pater Le-Bossü ergangen, der, nachdem er lange Zeit über die

die Eigenschaften des epischen Gedichts nachgedacht, sie deutlicher, als alle seine Vorgänger, aus einander gesetzt zu haben glaubte.

Dieser Kunstrichter behauptet, daß das epische Gedicht, welches bey den Alten zuweilen den Namen einer Fabel führt, ganz eigentlich dasjenige sey, was man bey uns eine Fabel nennt, nehmlich ein Ding von eben der Art, wie die kleine äsopische Fabel ist; daß die Handlung der Epopöe nur allein dazu erfunden worden sey, eine moralische Wahrheit einzukleiden und vorzutragen; und daß man bey Verfertigung eines epischen Gedichtes damit den Anfang machen müsse, eine solche Wahrheit aufzusuchen, eben so, wie man es bey Verfertigung einer äsopischen Fabel macht.

Um allen Einwürfen zuvorzukommen, geben wir ihm gleich anfangs zu, daß man aus einer epischen Handlung eine Sittenlehre ziehen könne.

Allein wir setzen ihm auch entgegen, daß solches gar nicht dieser Art der Handlung eigenthümlich zukomme; weil es überhaupt von einer jeden menschlichen Handlung wahr ist. Es ist keine einzige, die sich nicht auf einen allgemeinen Lehrsatz zurück bringen ließe. Eine gewisse gute Handlung ist belohnt worden; eine gewisse schlim-

schlimme Handlung ist bestraft worden: also muß man das Gute thun und das Böse unterlassen. Dieß ist die Moral, die daraus fließt. Eine andere gute Handlung hat einen schlimmen Ausgang gehabt; eine andere böse Handlung hat einen guten Ausgang gehabt; also muß man die Menschen nicht nach ihrem Stande und Glücke beurtheilen. Wiederum eine Moral! Auf diese Weise sind alle Historien, gute und schlechte, lauter moralische Abhandlungen. Es ist kein einziger historischer Zug, der nicht den Keim von irgend einer Lehre in sich hielte. Wollte man daraus schließen, daß die historischen Züge nichts als Fabeln, als äsopische Fabeln sind?

Mit historischen Zügen, wird man sagen, ist es etwas anders. Die Historie ist eine wahrhafte Erzählung, die man dem Leser nur wegen der Wahrheit der Begebenheit vorträgt. Hingegen die Epopöe ist eine erfundene Geschichte, eine Erdichtung. Und wozu erdichtet man? Wenn es nicht zum Unterrichte geschieht, wenn es nicht geschieht, eine wichtige moralische Wahrheit einzukleiden und sinnlich zu machen.

Erstlich ist es falsch, daß die Historie nur dazu dient, die Wahrheit der Begebenheiten vorzutragen. Sie ist ein Unterricht, den man den

Menschen

Menschen aus der Erfahrung verflossener Jahrhunderte giebt: das ist der wahre Endzweck der Historie. Aber davon ist hier nicht die Frage.

Wozu erdichtet man in der Epopöe? Ich kann eben diese Frage thun. Wozu erdichtet man in funfzehntausend Versen? Um uns zu lehren, daß die getrennten Griechen schwächer sind, als die vereinigten? Das heißt, daß zwey weniger sind, als vier? Daß die Abwesenheit des Ulysses große Unordnungen in seinem Hause verursacht hat, das heißt, daß das Auge des Hausherrn in einem Hause ein nöthiges Ding ist? Das Steckenbündel des sterbenden Alten hätte uns die erste Wahrheit in vier Zeilen, und die Begebenheit des Hirsches auf dem Meyerhofe die zweyte gelehrt. Man suche daher einen Gegenstand auf, der mit einer so großen Arbeit mehr Verhältniß hat.

Wozu erdichtet man? Dazu, Muster von einer solchen Vollkommenheit vorzustellen, als man in den wirklichen Beyspielen der Gesellschaft und der Historie nicht findet. Dazu, Gelegenheit zu haben, an einer Handlung, die zu diesem Endzwecke eingerichtet ist, die Grundsätze der Religion, der Gesellschaft, der Regierungsform dererjenigen zu zeigen, für die man das Gedicht macht. Dazu, mit kühnen

Zügen die Sitten und Gebräuche der Völker im Frieden und im Kriege zu malen; den ganzen Menschen, seine Leidenschaften, seine Laster, seine Tugenden, seine Größe, seine Schwäche vollkommen abzuschildern. Dieß ist die Ursache, warum man in der Epopöe erdichtet! Giebt es wohl in der Historie eine Handlung, die so viel vereinigte Sachen tragen kann? Die Gemälde aus der Historie sind kaum Entwürfe; die aus der Philosophie sind trockene Gerippe; die Poesie mußte hinzukommen, diese Gegenstände im Grossen zu malen, ihnen Leben und Stärke mitzutheilen. Dieß ist die Ursache, warum man erdichtet, und nicht, um eine alltägliche Lehre in einem Ocean von Versen zu ersäufen. Und wenn diese Lehre auch die Grundsäule eines Staates wäre: würde nicht ihre Kürze gegen die große und langwierige Handlung, woraus sie die Schlußfolge seyn soll, das unleidlichste Mißverhältniß haben?

Macht dieser Begriff von einer epischen Handrung dem Homer weniger Ehre, als die Allegorie? Wir werden bald beweisen, daß Homer ein großer Lehrer in der Moral ist; aber wir wollen es nicht mit den Gründen des Le-Boßü beweisen. Man sehe hier seine Beweisgründe ins Kurze gebracht.

1. Weil Horaz sagt, daß Homer besser lehre, wie man rechtschaffen leben müsse, als Krantor und Chrysippus: so schließt Le-Boßü daraus, daß die Iliade eine äsopische Fabel sey. Konnte Horaz nicht eben dieses in eben dem Verstande von einer wohl geschriebenen Historie sagen? Was will Horaz zu verstehen geben? Die Exempel, die Homer vorstellt, fallen stärker in die Augen, machen einen tiefern Eindruck, als trockene Lehren, nackte Wahrheiten, wie man sie bey den Philosophen findet.

2. Weil Aristoteles sagt, daß die Fabel eines Gedichts die Zusammensetzung der Sachen ist: so schließt Le-Boßü, daß von diesen Sachen die eine die Erdichtung, die andre die moralische Lehre ist. Das heißt sehen, was man zu sehen wünscht, und nicht was wirklich vorhanden ist. Die ganze Welt gesteht, den einzigen Le-Boßü ausgenommen, daß die Fabel eines Gedichts nichts anders ist, als die Handlung mit allen ihren Umständen entworfen. Sie ist eigentlich die Zusammensetzung und Anordnung der Theile, die ein Ganzes ausmachen sollen. Der Pater Mambrün vergleicht die Fabel mit dem Risse, den ein Maler auf einer Fläche entwirft. Man gebe einem Maler den Einzug Alexanders in Babylon zu entwerfen: dieß

dieß ist ein Stoff, eine Handlung; aber es ist noch keine Fabel. Es zeichne dieser Maler eine Stadt mit prächtigen Gebäuden, eine unzählbare Menge Menschen, kurz, alles, was den Triumph des Ueberwinders von Asien begleiten konnte: dieß ist die Fabel dieses Gemäldes, dieß ist dasjenige, was Aristoteles die Zusammensetzung der Sachen nennt.

3. Die Römer bedienten sich des Worts docere, lehren, anstatt zu sagen: Tragödien oder Komödien machen: folglich ist eine Tragödie eine Lehre, eine Unterweisung, in dem Geschmacke der eigentlichen Fabel. Heißt das nicht verrathen, daß es uns an Beweisen fehle, wenn man zu dergleichen Spitzfindigkeiten seine Zuflucht nimmt? Docere ist ein Hellenismus, eine wörtliche Uebersetzung von διδασκειν, dessen sich die Griechen bedienten, wenn sie sagen wollten, den Komödianten ein Stück zu lernen geben.

4. Aber nun sehe man den Hauptbeweis des Le-Boßü. Nach des Aristoteles Lehre muß man gleich anfangs eine allgemeine Fabel, das heißt, den Plan zu einer Handlung entwerfen, ohne die Personen zu nennen. Zum Exempel: man nehme an, daß A und B, so lange sie vereinigt blieben, ihren Feinden überlegen waren;

sie

sie trennen sich, und nun haben ihre Feinde die Oberhand: dieß ist der Streit Agamemnons und Achills, oder, welches einerley ist, die Hauptfabel der Iliade!

Nun, sagt der Pater Le-Boßü, um auf diese Weise eine allgemeine Fabel zu entwerfen, muß man eine Sittenlehre haben, die der Fabel zur Stütze und zum Grunde dient. So ist zum Exempel in der Fabel vom Wolfe und Lamme die Lehre: Der Stärkere hat allemal Recht; auf diese Lehre baut man die Handlung. Folglich muß die Handlung in der Epopöe auch auf eine Sittenlehre gehn, und eben so allegorisch seyn, wie die Fabel vom Wolfe und Lamme. Dieses sieht man noch deutlicher in der Komödie; (die Anmerkung ist vom Aristoteles). Wenn man ein Stück verfertigen will, zum Exempel, den Geizigen: so ist der Vorsatz des Poeten, das Lächerliche des Geizes abzuschildern. Zu dem Ende ersinnt er eine Handlung; so bald die Handlung ersonnen ist, giebt er den Personen die Namen Harpagon, Valer, 2c.

Eben so wählt der Dichter in der Epopöe eine Sittenlehre, zum Exempel: Man kann alles, wenn man die Götter auf seiner Seite hat. Hernach baut er eine allgemeine Handlung auf diese Sittenlehre: Ein Prinz, den

die Götter beschützen, kömmt in ein Land und läßt sich darinn nieder, trotz allen, die sich dawider setzen. Endlich hört diese Handlung auf, allgemein zu seyn, indem man Oerter und Personen nennt. Der Prinz ist Aeneas, das Land ist Italien: die Widersacher sind Amata und Turnus. Und eben so wie der Autor von dem Lehrsatze ausgeht, um zu dem Aeneas zu kommen, eben so verläßt der Leser den Aeneas, um bis zu dem Lehrsatze hinauf zu steigen; und so sieht man, wie, nach Aristoteles Ausspruche, die Epopöe philosophischer und moralischer ist, als die Historie.

Der Pater Le-Boßü faßt die Grundsätze des Aristoteles sehr wohl; aber die Folgerungen, die er daraus zieht, sind gar nicht nothwendig.

Man muß einen allgemeinen Plan entwerfen: das ist wahr. Warum muß man es? Weil die Poesie die Dinge schildert, wie sie seyn sollen, und nicht, wie sie wirklich sind. Also muß ein Poet, der einen historischen Umstand abhandelt, ihn so abhandeln, als wenn er keiner Person zugehörte, und als ob er niemals wirklich gewesen wäre, das heißt, ohne auf die Namen der Personen oder der Oerter acht zu haben. Virgil wählt zum Inhalte seines Gedichts die Niederlassung der Trojaner in Italien

unter

unter der Anführung eines Oberhauptes, mit Namen Aeneas. Aber der Poet erhebt sich über das, was die Historie hievon sagt; er vergißt, daß sein Held Aeneas heißt; daß er seine Niederlassung in Italien mit ihren historischen Umständen erzählen will; er will mehr ein Gemälde als ein Porträt machen, und daher malt er einen Held mit allen den Eigenschaften, die einen bewundernswürdigen Mann ausmachen; und seine Niederlassung mit allen den Umständen, die sie erstaunenswürdig machen. Hierauf setzt er die Namen wieder an ihren Ort, er nennt seinen idealischen Held Aeneas, und die Niederlassung, die er beschreibt, ist die Niederlassung der Trojaner in Italien. Muß man denn, wenn man eine Handlung auf diese Art zu einer allgemeinen Handlung machen will, von einem unbestimmten Sittenspruch ausgehn, von einem Sittenspruch, der uns überall hinführen kann, weil er uns eigentlich nirgends hinführt?

Wenn man eine äsopische Fabel macht, so hat man gleich anfangs eine Lehre im Sinne, das ist wahr: aber die äsopische Fabel ist nichts anders als eine Metapher, eine Vergleichung, die nothwendig etwas voraussetzt, worauf sie gehen muß. Also, anstatt zu sagen: Der Stärkere hat allemal Recht; kann ich sagen: Hat

das Lamm wohl jemals Recht gegen den Wolf? Nun ist es noch eine bloße Metapher. Will ich eine Vergleichung daraus machen, so muß ich sagen: Der schwache und unschuldige Mensch ist gegen einen ungerechten, was ein Lamm gegen einen Wolf ist. Endlich, wenn ich eine Fabel daraus machen will, sage ich so: Ein Wolf fieng mit einem Lamme einen Zank an, und das Lamm mußte unterliegen, ob es gleich Recht hatte. Man sieht, wie sehr diese Fabel mit der Vergleichung und mit der Metapher übereinkömmt. Wird man eben so sagen können, die Iliade, die Aeneide sind nichts als Metaphern, als Vergleichungen? Wenn Le-Boßü dieses nicht sagen will, so muß er sein System der Allegorie fahren lassen.

Wenn man die Fabel zu einer Komödie entwirft, so macht man freylich nicht allezeit damit den Anfang, daß man eine Handlung wählt. Allein es giebt zwo Gattungen von Komödien; eine nennt man die charakterisirte, die andre die verwickelte. In der charakterisirten Komödie fängt man nicht bey der Handlung an, weil man nicht handelt, um zu handeln, sondern um die Sitten der handelnden Personen abzuschildern. Also ist hier der eigentliche Gegenstand der Charakter, und bey der Wahl dieses

Charak

Charakters muß der Poet anfangen. Wenn es aber eine verwickelte Komödie ist, wenn es darauf ankömmt, einen Menschen zu überlisten, der sich für sehr verschlagen hält, vor einem Vater ein schweres Vergehen zu verbergen: alsdann fängt man bey der Handlung an; und zwischen diesen beiden Gattungen ist dieser Unterschied: bey der einen folgt die Handlung dem Charakter, und bey der andern folgt der Charakter der Handlung.

Endlich ist die Handlung entweder ganz erdichtet, oder ganz wahr, oder zum Theil erdichtet und zum Theil wahr.

Ist sie ganz wahr, so sind Handlung und handelnde Personen schon da, ehe der Dichter arbeitet: und alsdann ist seine Pflicht die Charakter weiter auszubilden, den Knoten früher zu schürzen, die Auflösung so gut vorzubereiten, als die Kunst es kann und die Natur es erlaubt.

Ist sie ganz erdichtet: so mußte der Poet eine beliebige Unternehmung voraus setzen, er mußte Mittel ausfündig machen, er mußte Personen und Charakter erschaffen, von diesen Mitteln einen Gebrauch zu machen, und endlich mußte er sie nennen. Dieß ist das Wesentliche bey der ganzen Sache. Man sieht nicht, warum es nothwendig ist, bey Erdichtung die-

ser Handlung an einen moralischen Satz zu denken, so wenig es nöthig ist, daran zu denken, wenn man wirklich handelt. Wenn ein General eine Schlacht liefert, eine Festung bestürmt, denkt er zuerst an die Moral, die hieraus folgen kann und muß? Er denkt an die Mittel und an seinen Zweck, und an weiter nichts. Ueberdem wird sich die moralische Lehre, wenn man eine haben will, ungerufen finden.

Wenn die Handlung zum Theil erdichtet, zum Theil wahr ist: so thut der Poet zu dem wahren Theile neue Anschläge, Hülfsmittel von seiner eigenen Erfindung hinzu; wenn diese Hülfsmittel erfunden sind, so schafft er die Personen, die einen Gebrauch davon machen sollen. Dieß ist alles, was hiezu nöthig ist! Die geschaffenen Personen sind erst nach Erschaffung des hinzugethanen Theils geschaffen worden. Man erdichtet, man habe Kundschafter zum Feinde gesandt; ist diese Unternehmung fest gesetzt, so sucht man Personen aus, denen man sie zuschreibt. Warum ist es nöthig, einiger hinzugethanen Nebendinge halber bey einem Sittenspruche Hülfe zu suchen? Haben die Nebendinge dergleichen nicht nöthig, warum soll es die Haupthandlung haben? Wir wiederholen es nochmals, der Pater Le-Boßü macht

den Poeten, die er loben will, wenig Ehre. Homer lehrte nicht bloß Eine Wahrheit, sondern er schrieb einen ganzen vollständigen moralischen Traktat. Die Größe seiner Arbeit erfoderte nichts geringeres. Er hätte sich funfzehn tausend Verse hindurch gemartert, um ein Sprüchelchen heraus zu bringen! Man sage das von einer äsopischen Fabel, die nichts als ein kurzes Räthsel ist, die Scharfsinnigkeit des Lesers einen Augenblick zu beschäfftigen und ihn spielend zu unterrichten. Wer wird aber diese Idee in die hohe Baukunst eines solchen Gedichtes bringen, wie Homers und Virgils Gedichte sind? und wenn es Aristoteles gethan hätte, so müßte man ihm keinen Glauben geben.

Man weiß wohl, daß die Alten, vornehmlich die Morgenländer, eine vorzügliche Neigung zur Allegorie hatten. Aber was ist Allegorie? Was anders, als ein durchsichtiger Schleyer, worunter man ein Ding halb verbirgt. Folgt daraus, daß man nichts anders zu verstecken und einzukleiden hat, als einen moralischen Satz? Wenn alle Personen der Aeneide allegorisch wären, wenn Aeneas den Augustus, ein andrer den Agrippa, ein andrer, wenn man will, den Mäcenas vorstellete, was würde das beweisen? Daß der moralische

Lehrsatz das Wesen der Epopöe ist? Es beweist nichts mehr, als daß der Poet ein künstlicher Baumeister, ein feiner Hofmann gewesen ist. Wenn niemals, weder Rom, noch Augustus, noch ein römisches Reich gewesen wäre, würde die Aeneide für uns kein episches Gedicht mehr seyn? Man sagt, Rubens habe drey Frauen gehabt, die er unter dem Bilde der drey Grazien in einem historischen Gemälde vorgestellt haben soll. Was liegt der Schönheit und Vollkommenheit dieses Gemäldes daran, ob diese drey Figuren porträtirt sind oder nicht? Wäre Rubens weniger Maler gewesen, wenn er sie aus dem Kopfe gemacht hätte? Der Pater Le-Boßü sage uns doch, welcher Held in der Historie durch den Achill, Nestor, Ulyß abgebildet wird? Und wenn er es nicht sagen kann, so gestehe er mit uns, daß die Gleichheit des Aeneas mit dem Augustus und der Aeneide mit dem römischen Reiche nicht wesentlich nothwendig sind, um dieses Gedicht zu einem epischen Gedichte zu machen.

Aber Achill, Nestor, Ulyß sind Abbildungen von Charaktern, sind symbolische Vorstellungen der Tapferkeit, der Klugheit, mit einem Worte, Tugenden oder Laster, die man zu allegorischen Personen gemacht hat.

Sind nicht alle Menschen, die eine Rolle in der Historie spielen, symbolische Bilder von Tugenden oder Lastern? Kann man sie ohne Sitten, ohne Thaten schildern? An dem Namen ist keinem etwas gelegen, der sie so liest, wie Le-Boßü haben will, daß man eine Epopöe lesen soll, nehmlich mit philosophischen Augen. Alexander, Cäsar, Pompejus, Nero, sind bey ihm vom Achill, Ulyß und Nestor nicht unterschieden, als nur in so fern diese letztern vielleicht Namen in der Luft sind, anstatt daß die erstern wirkliche Namen sind. Am Namen aber liegt einem Philosophen nichts.

Wie ist denn, nach Aristoteles Meynung, die Poesie lehrreicher und moralischer, als die Historie? Man sehe wie.

Weil die Gemälde der Poesie nicht nach der Natur, sondern nach einem idealischen Muster der Vollkommenheit entworfen sind, so sind sie weit stärker, weit glänzender. Man zeigt die Tapferkeit, die Klugheit nicht so, wie sie bey diesem oder jenem Helden gefunden worden ist, sondern so, wie es möglich ist, daß sie seyn kann; anstatt daß die Muster in der Historie, vornehmlich diejenigen, die man nur in einer einzigen wirklich geschehenen Handlung zeigen kann, nicht Stärke, nicht Ausdehnung, nicht Erhabenheit

genug haben würden, einen solchen Eindruck zu machen, als nöthig ist.

Laßt uns also den Schluß machen, daß die Epopöe in keinem andern Verstande eine Fabel ist, als in dem Verstande, in welchem Aristoteles dieses Wort nimmt; nehmlich darum, weil sie ein regelmäßiges Ganzes ist, zum Theil oder gänzlich aus erdichteten oder wahren Dingen zusammengesetzt. Warum will man Dunkelheit und Schwierigkeit in die Natur der Dinge bringen? Ist nichts schön, als nur in so fern es schwer zu machen oder zu begreifen ist?

Aber warum deklamirt man so ernstlich wider den Le-Boßü? Wenn sein Lehrbegriff annommen wird, verliert die Epopöe etwas von ihrem Werthe?

Vielleicht nicht. Allein erstlich ist es ein trauriger Lehrbegriff: ich soll mich anheischig machen funfzehn tausend Verse durchzulesen, um zu sehen, ob eine gewisse Sittenlehre herauskömmt! Zweytens bringt dieser Lehrbegriff Schwierigkeit in das ganze Gedicht: nichts ist schwerer, als so viele Handlungen und einzelne Theile zu diesem metaphysischen Gesichtspunkte zurück zu führen. Drittens hat er Folgen, die man nicht zulassen kann.

Wenn die Epopöe ihrem wahren Wesen nach eine äsopische Fabel ist, so muß ein jedes wahres Gedicht eben diese Eigenschaft haben. Tragödie, Komödie, nichts wird seine Vollkommenheit haben, wofern nicht eine wichtige Sittenlehre daraus fließt. Wie viel Tragödien hat man nicht vom Corneille, vom Racine, vom Voltaire! Wie viele Komödien vom Aristophanes, vom Plautus, Terenz, Moliere, Regnard, woraus man keine einzige Sittenlehre ziehen kann, die das Ganze umfaßte! Wenn man sie heraus zieht, so sieht man, daß es Gewalt, Zwang, bloße Kunst ist. Diese Stücke werden also eben so wenig wahre dramatische Stücke seyn, als der Tasso, das verlorne Paradies, die Lusiade des Camoens, nach der Meynung des Le-Boßü, wahre epische Gedichte sind. Es kömmt hier nur auf einen Namen an, das ist wahr; aber auf diesen Namen kömmt der Begriff an, den man sich von der Natur der Dinge zu machen hat, die diesen Namen führen.

Endlich urtheile man von dem System des Le-Boßü, von seiner Deutlichkeit, von seiner Richtigkeit, aus der Erklärung, die er von dem epischen Gedichte giebt. Die Epopöe ist, nach

seiner Meynung: Eine durch die Kunst erfundene Rede, die Sitten durch Lehren zu bilden, die unter den Allegorien einer wichtigen Handlung versteckt liegen, einer Handlung, welche man in Versen auf eine wahrscheinliche, anmuthige und wunderbare Weise erzählt. Welcher Mensch, der nicht weiß, was eine Epopöe ist, kann sich aus dieser Erklärung einen deutlichen Begriff davon machen? Welcher Mensch, der sie annimmt, hat Muth genug, sie durch ein einziges episches Gedicht wahr zu machen? Was heißt das: durch die Kunst erfunden? Ist es die Kunst, die erfindet? Sie ordnet nur, was erfunden ist. Was bedeutet das: auf eine wahrscheinliche Weise erzählen: kömmt das den Sachen, oder der Schreibart zu? Die Weise kömmt vornehmlich der Schreibart, die Wahrscheinlichkeit den Sachen zu. Und das Wort anmuthige mit dem Worte wunderbare verbunden, kommen diese beiden Beywörter nur der Weise, der Form der Erzählung zu? Und endlich welche Weitläuftigkeit, welche Umschweife! Diese Definition ist weder kurz, noch deutlich, noch allen Epopöen angemessen. Sie ist nur für den Homer und Virgil gemacht, wenn sie ja noch für diese gemacht ist; denn das ist

noch eine Streitfrage, der man nicht einmal Wahrscheinlichkeit genug geben kann.

Unsre Definition giebt einen deutlichen Begriff. So bald man die Wörter hört, kann man sie auf alle Epopöen deuten.

XIII. Kapitel.

Von den Personen der Epopöe, von ihrem Charakter und ihren Sitten.

Man kann fragen, wie groß die Anzahl der handelnden Personen in der Epopöe seyn müsse, und was für Eigenschaften sie haben müssen.

Die Anzahl wird durch das Bedürfniß der Handlung und durch die Wahrscheinlichkeit bestimmt. Man muß nicht mehr, nicht weniger anbringen, als nöthig sind, daß die Hauptperson ihren Endzweck erreiche.

Die Handlung der Epopöe ist die Handlung eines einzigen Menschen, oder mehrerer, oder auch wohl eines ganzen Volkes.

Bey der Handlung eines Volkes, kann ein einzelner Mensch die Hauptperson und der Anführer seyn. Dergleichen waren Scipio und Hannibal im zweyten Punischen Kriege. Bey

der

der Handlung einer einzelnen Person, kann ein ganzes Volk interessirt seyn, wie bey der Unternehmung Cäsars wider die Republik.

Ueberhaupt wird ein Werk, worinn man die Handlung einer einzelnen Person sieht, mehr interessiren, als worinn man die Handlung eines ganzen Volkes sieht; weil der Leser, der eine einzelne Person ist, alles auf sich selbst deutet.

Aus eben der Ursache muß die Handlung eines Einzigen, der das Schicksal eines ganzen Volkes auf sich hat, rührender seyn, als die Handlung eines Volkes, wovon eine einzelne Person das Werkzeug ist. So interessirt Achill, dessen Zorn das Schicksal der Griechen entscheidet, den einzelnen Leser mehr, als die Niederlassung der Trojaner in Italien unter der Anführung eines Trojaners. Woraus man schliessen kann, daß die Handlung der Epopöe an sich selbst rührender seyn müsse, wenn sie die Handlung, die Unternehmung eines einzigen Menschen ist. Wir kommen zu den Eigenschaften der handelnden Personen.

Diese bestehen in dem Charakter und in den Sitten, die man ihnen giebt.

Ob man hier gleich ohne Schaden diese beiden Dinge verwechseln könnte, weil sich die Sitten

ten gemeiniglich auf den Charakter gründen; und der Charakter aus den Sitten hervorleuchtet: so scheint es doch, daß man durch das Wort Charakter eine natürliche Neigung verstehen muß, die uns antreibt, vielmehr auf diese, als auf eine andere Weise zu handeln; und daß das Wort Sitten eigentlich eine durch wiederholte Thaten erworbene Neigung bedeutet, wozu uns entweder die Natur, oder die Erziehung, oder das Beyspiel, oder die Vernunft genöthiget hat. Sokrates war mit einem heftigen und ungestümen Charakter geboren; und doch war nichts leutseliger, als seine Sitten. Man nimmt Sitten an, man legt Sitten ab durch gegenseitige Angewohnheiten; aber man nimmt keinen Charakter an und legt ihn wieder ab: alles, was man thun kann, ist, daß man ihn ordnet, mäßiget, zurückhält, versteckt, erdichtet.

Es giebt Charakter für ein jedes Alter: für die Kindheit, die Jugend, die männlichen Jahre, das hohe Alter; für jeden Stand: für den Stand eines Königes, eines Richters, eines Soldaten. Es giebt eigenthümliche Charakter bey gewissen Familien: Gutherzigkeit, Stolz, Großmuth, Geiz.

Gemeiniglich halten es die Sitten und der Charakter mit einander. Wer hat eine Seele,

die

die stark genug ist, aus Wahl und nach freyem Willen einen Charakter in sich zu erschaffen und aufrecht zu erhalten, der beständig mit dem von der Natur gegebenen Charakter im Streite liegt?

Nun sehe man hier die Folge von Ursachen und Wirkungen, so wie sie in der Aufführung der Menschen erscheinen. Der Charakter bestimmt die Sitten; die Sitten, mit dem Charakter verbunden, bestimmen den Willen bey Erblickung des Gegenstandes; der bestimmte Wille bringt die äußerliche und sichtbare That hervor. Zum Exempel, ein Mensch ist gütig und mitleidig geboren: dieß ist der Charakter; die Erziehung hat sein Naturell gestärkt und den Menschen zu Handlungen der Menschlichkeit und Güte gewöhnt: dieß sind die Sitten; es zeigt sich eine Gelegenheit, einem Unglückseligen zu helfen; er entschließt sich dazu: dieß ist der Wille, die innerliche That; endlich schreitet er zur Ausführung, er hilft ihm: dieß ist die äußerliche Handlung. Diese Kette ist leicht zu verfolgen und deutlich zu begreifen.

Dieser Charakter, diese Sitten, dieser innerliche Wille machen sich nur durch Thaten, durch Reden sichtbar, welches die Bilder sind, wodurch die Seele so wohl ihre Angewohnheiten, als

als auch ihre wirklichen Gesinnungen schildert: mihi quale ingenium haberes, indicii fuit oratio. Also sind Sitten in einem Gedichte, wenn die Rede dessen, der da spricht, oder die That dessen, der handelt, merklicher Weise das Gepräge seines Charakters, seiner Empfindungen, seiner gegenwärtigen Neigung an sich hat. Ich sage merklicher Weise, das heißt, auf eine lebhafte, nicht zweydeutige, nicht dunkle Art, auf eine Art, die so gleich in die Augen leuchtet. Das bedeutet der Ausspruch des Horaz: Notandi sunt tibi mores: Die Sitten müssen gezeichnet werden.

So wie also das Herz des Menschen durch seine Handlungen und durch seine Reden geschildert wird, und die Handlungen und die Reden einerley Sinn, einerley Bedeutung haben müssen: so werden die Sitten auch wohl gezeichnet erscheinen, wenn man aus dem, was die aufgeführte Person sagt, schließen kann, was sie thun muß; und was sie sagen muß, weil sie dieses oder jenes gethan hat. Der Zorn der Juno im Eingange der Aeneide schildert sich in ihren Reden: hier sind also die Sitten beobachtet. Man untersuche die Phädra in der vierten Scene der Racinischen Tragödie; ihre Reden und ihre Bewegungen sind ein lebhaftes Gemälde von al-

lem, was sie inwendig leidet. Man höre die Pulcheria im Corneille; welcher Charakter! mit welcher Stärke, mit welcher Wahrheit sind hier die Sitten gemalt!

XIV. Kapitel.

Wie die Sitten der epischen Personen beschaffen seyn müssen.

Aristoteles fodert zu den Sitten der poetischen Personen vier Eigenschaften: sie sollen nehmlich gut, schicklich, ähnlich und sich selber gleich seyn. Man kann noch hinzusetzen, sie müssen, bey den verschiedenen Personen, auch abgeändert werden.

Die Sitten müssen gut seyn. Durch diese Güte verstehen einige bloß die Uebereinstimmung der Handlungen und Reden einer Person mit der Meynung, die man sich von ihr gemacht hat. Wenn sich also Nero grausam, Tiberius argwöhnisch, Sinon betriegerisch, Mezenz gottlos, Satan als ein Gotteslästerer zeigt, so wären ihre Sitten gut. Allein sollte diese Eigenschaft nicht vielmehr Wahrheit als Güte zu nennen seyn?

Corneille glaubt, es würde darunter das Glänzende und Erhabene eines Charakters verstanden,

standen, der sich entweder auf Tugenden oder auf Laster gründet, so wie es sich für die Personen schickt, die man aufführt. Und in diesem Verstande hätte die Kleopatra in seiner Rodogune, ob sie gleich ein Ungeheuer in ihren Sitten ist, dennoch die poetische Güte. Allein warum wollen wir die Wörter mißbrauchen? Diese vorgegebene Güte ist weiter nichts, als Stärke. Jedermann weiß, daß die poetischen Gemälde von Tugenden oder Lastern diese Eigenschaft haben müssen: die Poesie leidet nichts mittelmäßiges.

Andere sind endlich der Meynung, die Güte, von welcher hier die Rede ist, sey eine gesetzmäßige Güte, eine Uebereinstimmung der Sitten mit dem Gesetze der Natur, welches uns befiehlt, Gutes zu thun und Böses zu unterlassen. Und in der That scheint der Ausdruck des Aristoteles diese Art der Güte vorzüglich anzudeuten. Es wird darunter ein gewisser richtiger Naturtrieb verstanden, der den Menschen geneigt macht, nach Recht und Billigkeit zu handeln; wobey sich aber dennoch sehr große Fehler, ja gar Laster finden können, wofern es nur solche Laster sind, in welche man aus Unbesonnenheit fällt, oder aus Schwachheit, oder aus Zorn. Im Homer ist kein einziger Held zu finden

den, der von Natur oder aus Grundsätzen böse und lasterhaft wäre, und doch findet man bey ihm keinen einzigen, der nicht Fehler hätte. Diese Fehler bestehen freylich nur in einer Ausschweifung, in Uebertreibung der herrschenden Eigenschaften seiner Helden, die allemal von moralischer Güte sind: indessen sind es doch immer Fehler. Ja vielleicht macht eben dieß seine Helden für uns noch anzüglicher. Virgil hat aus seinem Helden einen vollkommenen Mann gemacht. Er ist fromm gegen die Götter und gegen seinen Vater; er ist zärtlich gegen seine Gemahlinn, die er allein mitten in einer von Feinden überschwemmten Stadt aufsucht; gegen seinen Sohn, für den er Unmöglichkeiten zu Stande bringt. Er ist gütig gegen seine Gefährten, die er glücklich zu machen sucht; gegen seine Feinde selbst, die er alle zu erhalten wünscht. Er ist ein tapferer Kriegesmann, ein weiser Gesetzgeber, ein guter Vater, ein guter König, ein guter Herr. Aber dieser Mensch ist mehr ein Wunder als ein Mensch; sein Bildniß scheint eine zur Lust gemachte Phantasie zu seyn. Man bewundert ihn mit einer kalten Bewunderung, wie man gegen solche Sachen hat, die allzuweit von uns entfernt sind. Hätte nicht Homer, wenn er gewollt hätte, ei-

nem einzigen Helden die Klugheit Nestors, Ulyssens Verschlagenheit, die Würde Agamemnons und Achills Tapferkeit beylegen können? Indem er es aber nur bloß gut machen wollte, machte er es vielleicht besser, als der Römische Dichter. Sein Held ist jung, der muthigste und braveste in der ganzen Armee; er ist so schön, daß, als er verkleidet unter einem Haufen junger Prinzeßinnen versteckt ist, ein Mann von Ulyssens Verschlagenheit eine List brauchen muß, um ihn zu erkennen: wodurch uns seine Tapferkeit nur noch mehr einnimmt. Sein Herz ist groß und edel, er liebt das Volk, er kennt den Werth der Freundschaft; er verehrt die Götter; allein, bey diesem guten Naturelle, bey diesen heroischen Eigenschaften ist er hitzig und cholerisch; sein Feuer treibt ihn zu weit; er hat oft Unrecht. Aber so wie er da ist, bewundert und liebt man ihn; ja, man würde ihn vielleicht weniger lieben, wenn er vollkommener wäre: weil er alsdann weniger wahr, mehr gemacht, weniger natürlich seyn würde.

Dieß sey also unser vorgezeichnetes Muster: man mache die poetischen Personen überhaupt gut, aber von einer Güte, die einiger Vergehungen fähig ist, die in der Gattung von Tugend, die ihre Haupteigenschaft ausmacht,

Ausschweifungen begeht. Sollte sich der epische oder tragische Dichter in der Nothwendigkeit befinden, böse Sitten zu schildern, so muß dieses Böse 1. in einem gewissen Uebermaße einer edeln und heroischen Eigenschaft liegen, einer Eigenschaft, die eine Erhabenheit und Stärke der Seele voraus setzt. 2. Muß in der Ursache der Handlung ein Umstand vorkommen, der das Abscheuliche derselben vermindert. Kleopatra verdient Abscheu; allein sie will sich an einer Nebenbuhlerinn rächen, der sie sich unmöglich entschließen kann den Thron einzuräumen und sie zur Befehlshaberinn über sich selbst zu machen. Athalia ist grausam; allein sie selbst hat Ursache für ihre Krone und für ihr Leben zu zittern. Cinna ist ungerecht; aber seine Geliebte hat ihn dazu gezwungen. Bald ist es ein Vorurtheil, das uns verblendet, bald eine Leidenschaft, die uns hinreißt, bald ein Irrthum, der uns verführt. So gar die Oenone des Racine, die jeder Zuschauer verflucht, wenn er die schrecklichen Folgen ihrer falschen Beschuldigung erfährt, hat etwas, das ihr Verbrechen mildert: sie sieht kein ander Mittel vor sich, ihre geliebte Königinn zu retten. Oder, wenn man lieber ein deutsches Beyspiel will, Weißens Fausta, die ganz allein, ohne Rathgeberinn,

geberinn, ihren Stiefsohn ihres eigenen Verbrechens wegen anklagt, ja ihm selbst den Giftbecher reicht, hat etwas Gutes in ihrem Charakter. Ihre unrechtmäßige Liebe hatte einen guten Ursprung: sie entstand aus zärtlicher Dankbarkeit, und aus Reue über ihre vorige Härte; auch bekämpfte sie ihre Leidenschaft lange Zeit, und konnte ihrer Freundinn und Nebenbuhlerinn auf die Frage:

Kann die Tugend sich die Sprache wohl verzeihn?

zur Antwort geben:

Ich Unglückselige! sie hab' ich einst verehret;
Doch eine heiß're Glut hat sie ganz aufgezehret.
Sieh, Freundinn, sieh mein Herz ganz von dem Helden glühn!
Ich denke nichts, als ihn, ich fühle nichts, als ihn;
Je mehr ich diese Glut geflohen und verdammet,
Je mehr verfolgt sie mich.

Ihre Rache ist freylich entsetzlich; allein die heftige Liebe dieser stolzen Kaiserinn war mit Verachtung abgewiesen worden, und ihr eigenes Leben lief Gefahr. Und dennoch, indem sie dem Unschuldigen den tödtlichen Becher reicht, will sie ihn noch retten, wofern er sich selbst als strafbar anklagen will. Eben so verhält es sich mit der Klytemnestra des Thomson; dessen

Personen überhaupt diese moralische Güte sehr merklich zeigen. Woraus man sieht, daß die Kunst, um desto sicherer zu gefallen, sich von selbst zur Güte der Sitten neigt, weil dieses ohne Zweifel die natürlichste Neigung des menschlichen Herzens ist.

Die Sitten müssen schicklich seyn, das heißt, die Personen müssen reden und handeln, wie es sich für ihr Geschlecht, ihr Alter, ihren Stand, ihren Charakter, ihre Erziehung, ihre Leidenschaften, ihr Land, ihr Jahrhundert, ihre Regierungsart schickt, und wie es die Geschichte, die Sage, die angenommene Meynung mit sich bringt.

Die Sitten müssen ähnlich seyn, das ist, sie müssen ein Urbild gehabt zu haben scheinen, wornach sie gemacht worden sind. Man gebe nehmlich seinen Personen nicht bloß allgemeine Züge, die den Menschen überhaupt zukommen; sondern gewisse eigenthümliche Züge, die sie zu individuellen Geschöpfen machen. So sind die Personen in den besten Romanen der Engelländer, so sind die Personen in den theatralischen Stücken des Shakespear beschaffen.

Die Sitten müssen sich selber gleich seyn. Sie müssen sich bey einerley Hauptfarbe erhalten; nicht von einer Gattung zur andern übergehn.

gehn. Oft überschreiten die Poeten in ihren Schattirungen die Gränzen: welches nur in den heftigsten Anfällen der Leidenschaften erlaubt ist, wo sich auch die Weisesten vergessen und aus ihrem Charakter herausgehn. Der Poet muß sich daher bey jedem Zuge, bey jedem Worte fragen, ob sein Held wohl so hätte reden oder handeln können. Oft ist der Autor so voll von sich selber, daß er seine Laune, seinen Geschmack, seine Leidenschaften, seinen Witz in das Gemälde seines Helden hinüberträgt.

Es ist leicht, die Güte der Sitten in einem Gedichte wahrzunehmen; allein wie kann man es beurtheilen, ob sie schicklich, ob sie ähnlich sind, wenn man die Personen nicht kennt?

Allerdings muß man sie kennen. Man kann von der Aehnlichkeit eines Bildes nicht urtheilen, wenn man das Urbild nicht gesehen hat. Auch haben die meisten poetischen Bilder ein Urbild. Man nimmt seinen Stoff aus der Historie oder aus der Fabel. Bald ist es die Großmuth des Augustus, bald die Tapferkeit Achills, bald der Triumph Heinrichs des Grossen; hier ist es die Eyfersucht der Juno, dort die Wut der Medea. Man malt nach dem Gerücht: dieses führt den Pinsel des Artisten und bestimmt das Urtheil der Richter. Wagt

es zuweilen ein Dichter, den Stoff aus seiner eigenen Einbildungskraft herzunehmen, ohne etwas anders, als die allgemeinen Begriffe zu Hülfe zu nehmen, die man von der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit hat: alsdann besteht seine Kunst darinn, einmal für allemal und durch starke Züge den Charakter und die Sitten seines unbekannten Helden festzusetzen, und ihn in der Folge eben so zu zeigen, als er ihn im Anfange sehen ließ:

Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit.

Diese starken Züge müssen in den Reden und Handlungen des Helden selber liegen. Nichts verräth mehr die Armuth eines Artisten, als wenn er zu einem Sittengemälde seine Zuflucht nimmt. Denn eines von beiden: die Person schildert sich durch ihre Thaten gut, oder mittelmäßig; schildert sie sich gut, wozu nützt diese Art von Ueberschrift, diese Ankündigung? Schreibt ein geschickter Maler den Namen unter das Pferd, das er gemalt hat? Charakterisirt sich aber das Gemälde nicht genug durch sich selber, so wird man zu ihm sagen: Brich den Pinsel entzwey! wirf die Farben weg! weder Götter noch Menschen erlauben es dem Dichter

ter mittelmäßig zu seyn. Wo hat Virgil einen Charakter von der Dido, vom Aeneas, vom Turnus gemacht? Die Charakter dieser Helden leuchten von allen Seiten aus ihrer Aufführung hervor. Die Frömmigkeit Aeneens, sein sanfter und menschlicher Charakter kündigen sich gleich anfangs von selber an. Die Leidenschaft der Dido zeigt sich, sobald Aeneas erscheint. Menedem im Terenz, der Menschenfeind im Moliere, Horaz im Corneille haben mit dem Pinsel des Poeten nichts zu schaffen; sie zeigen sich selber. Das Original ist allemal mehr werth, als die Kopie. Ich weiß wohl, daß viele Verfasser dramatischer Stücke in ihren ersten Scenen den Charakter der Hauptperson entworfen haben: allein dieß ist mehrentheils im Komischen, selten im Tragischen geschehn, und keiner von beiden, weder Homer noch Virgil, hat es im Epischen gethan. Ueberdem ist dieser Entwurf nur ein Entwurf, das heißt, er enthält nur die Hauptzüge eines Risses. Man läßt den Zuschauer das Uebrige selber suchen; und was man ihm davon sagt, das sagt man nur bey Gelegenheit und im Vorbeygehen. Der Autor hält sich nicht eigentlich dabey auf, seinen Menschen mit guter Muße und vom Kopf bis auf die Füße zu malen.

Die fünfte Eigenschaft ist, die Sitten müssen bey den verschiedenen Personen auch abgeändert werden, damit sie sich wechselsweise erheben und einander Glanz mittheilen. Man kann sie auf dreyerley Weise abändern, entweder wenn man bey einerley Hauptart verschiedene Stufen anbringt: auf diese Weise haben Ajax, Diomedes, Achill, Hektor, alle den Charakter der Tapferkeit, aber in verschiedenen Graden; oder, wenn man eine andere Eigenschaft hinzusetzt, die, ohne die herrschende zu seyn, die Hauptart ein wenig verändert: so ist Ajax härter, Diomedes muthiger, Achill heftiger, Hektor menschlicher, und dennoch ist bey ihnen allen die herrschende Eigenschaft die Tapferkeit. Priamus und Nestor sind erfahren und weise, aber der erstere ist furchtsam, zitternd; der andere ist standhafter. Endlich werden auch Sitten von ganz verschiedener Art einander entgegen gesetzt. Micio erlaubt alles; Demea schlägt alles ab. Beide Charakter durchkreuzen einander. Dergleichen sind am leichtesten zu zeichnen. Sie haben anfangs den Schimmer der Antithese; aber bald nachher haben sie das Schicksal allzublendender Sachen: sie rühren uns weniger, als die andern: weil die Kunst zu sehr hervorleuchtet,

und weil der Geist, so bald er die eine Seite kennt, schon weiß, was er von der andern zu erwarten hat.

XV. Kapitel.

Von der Form der Epopöe.

Alles, was wir über diesen Artikel zu sagen haben, kömmt auf die Erklärung der beiden ersten Worte unserer Definition an: die Epopöe ist eine poetische Erzählung.

Wir haben an einem andern Orte gesagt, was die Erzählung sey: sie ist der deutliche Vortrag einer geschehenen Sache. Ihre wesentlichen Eigenschaften sind die Kürze, die Deutlichkeit, die Wahrscheinlichkeit. Ihre Zierrathe bestehen in Gedanken, in Ausdrücken, in Wendungen, in Anspielungen, in Allegorien und in allen den Sachen, die besonders in dem Worte poetisch enthalten sind, welches wir bald aus einander setzen wollen.

Ich will hier nur hinzusetzen, daß die epische Erzählung alle Oerter und Zeitalter nach Gefallen durchläuft, daß sie nach Belieben Gegenstände von allen Arten malt, sie mögen schrecklich, häßlich, ja gar ekelhaft seyn; denn sie malt nur für den Verstand und nicht für die

Augen,

Augen, welche in diesem Stücke weit zärtlicher sind, als der Verstand. Sie gebraucht nicht allein das Wahre, das Wahrscheinliche, das Mögliche, sondern so gar das Unmögliche, welches sie auf eine unbestimmte Art vorstellt, es gleichsam in einen Nebel hüllt, um dem Verstande den Widerspruch zu verstecken, der unter den Begriffen ist: Segnius irritant animum demissa per aurem. *Hor.* *)

Ehe die epische Geschichte anfängt, geht die Ankündigung des Inhalts und hiernächst die Anrufung vorher.

Die Natur und gesunde Vernunft erfodern es, daß ein jeder Autor, der etwas abhandeln will, zuerst ankündigen muß, wovon die Rede seyn soll. Also sagt Homer: Ich besinge den Zorn des Peleiden Achilles; Virgil: Ich besinge Schlachten und den Held, 2c. und Boileau: Ich besinge Schlachten und den fürchterlichen Prälaten, . . . der zuletzt ein Pult auf das Chor setzen ließ.

Wir haben oben gesagt, was die Ursache und Absicht der Ankündigung des Inhalts ist: durch sie wird eigentlich Einheit in die Handlung gebracht.

Nach

*) Siehe Aristoteles Dichtkunst Kap. 24.

Nach der Ankündigung des Inhalts, ruft der Poet eine Gottheit an, die ihm die übernatürlichen Ursachen der Geschichte, die er erzählen will, entdecken soll. Er kann menschlicher Weise nicht wissen, was im Himmel, bey Gelegenheit der Niederlassung Aeneens in Italien, vorgefallen ist: er bittet daher eine Muse, ihm hievon Nachricht zu geben: Musa, mihi causas memora. Und Boileau: Muse, sage mir, welche Rachsucht trennete diese heiligen Leute? Wohnt so viel Zorn in andächtigen Seelen?

Der Dichter hält sich für erhört und fängt nunmehr in einem hohen und fast prophetischen Tone an. Man fühlt es, daß ein Gott redet: „Kaum verließen sie Siciliens Gestade mit auf„gespannetem Segel, die Welle schäumte unter „dem ehernen Kiele: als Juno ꝛc.“ Boileau fängt seine Materie mit gleicher Kühnheit an, obgleich nur bey einer scherzhaften Sache: „In brüderlicher Eintracht sahe Paris seine „ehrwürdige Kapelle blühn. Den glänzendro„then Kanonikus schwellete ein langer und hei„liger Müßiggang. Ohne aus ihren Betten „zu steigen, die noch weicher waren, als ihre „Hermeline, ließen diese andächtigen Faullenzer „die Mühe, Gott zu loben und ihm die Mette

„zu singen, gemietheten Chorälen über: als die „Zwietracht, ꝛc.

Die Ankündigung des Inhalts muß einfältig, deutlich, ohne Pracht, ohne Stolz seyn. Dieß ist die Lehre des Horaz und Boileau.

Die Anrufung kann in sehr erhabenen Ausdrücken geschehen. Sie ist ein Gebet an die Gottheit, und also ein lyrisches Stück: folglich ist es erlaubt, Feuer, Stärke und Hoheit hinein zu bringen.

Laßt uns nunmehr die Bedeutung des Wortes poetisch erklären. Wie ist eine Erzählung poetisch?

Es giebt Sachen, die man am besten durch ihren Gegensatz kennen lernt. Was ist eine historische Erzählung? Es ist ein getreuer Vortrag der Wahrheit, und zwar in Prose, das ist, in der natürlichsten und einfältigsten Schreibart. Die poetische Erzählung ist völlig das Gegentheil; sie ist ein Vortrag von Lügen und Erdichtungen, und zwar in einer künstlichen Sprache, nehmlich, in allen Schmuck der Kunst und der Verführung eingekleidet. Wie also in der Historie die Sachen wahr sind, die Ordnung natürlich, die Schreibart frey und offenherzig ist, die Ausdrücke ohne Kunst, ohne Zierrath, zum wenigsten ohne scheinbaren Zier-

rath sind: so ist im Gegentheil in der poetischen Erzählung Kunst in den Sachen, Kunst in der Erzählung, Kunst in der Schreibart und im Verse.

XVI. Kapitel.

Kunst des epischen Gedichts in den Sachen.

Die Sachen eines solchen Gedichts, wie die Epopöe ist, sind die Handlung selbst und alle ihre Theile, große und kleine, nothwendige und solche, die zur Auszierung dienen sollen. Der Geist des Artisten bringt sie alle hervor, mit der Freyheit eines schaffenden Gottes: Ingenium cui sit divinius. Wir haben schon gesagt, was die Handlung der Epopöe sey; wie man die Theile dazu aufsuchen, wie man sie zurichten und zusammenfügen müsse; wir haben auch die Art und Weise angezeigt, wie sie der Geist hervorbringe. Hier wollen wir nur ein Exempel anführen, wie dieser Dichtergeist zu Werke geht.

Er sieht sogleich überhaupt, ob ein gegebener Stoff hinreicht, ein Gedicht von dieser oder jener Art anzufüllen. Er nimmt den Hauptstamm vor; er folgt ihm bis in die ersten Ein-

theilungen seiner Zweige, und nach und nach verbreitet er sich in die kleinern Theile. Er betrachtet die Personen, was man abnehmen, was man hinzusetzen kann; ob zu viel oder zu wenig vorhanden ist; ob die Charakter ein gutes Spiel unter sich machen, ob sie zusammen schattiren, sich stark abschneiden, sich wechselsweise erheben. Er stimmt bey kaltem Blute die Mittel nach dem Endzwecke; er ordnet sie dergestalt unter und neben einander, daß sie sich zur Erlangung ihres Ziels gemeinschaftliche Hülfe leisten. Wenn er endlich die Gränzen und die Figur seines Feldes gesehen hat, wenn er den Plan und Aufriß zu seinem Gebäude entworfen hat: alsdann bereitet er sich die Materialien zu, und bearbeitet sie seinem Plane gemäß.

Man gebe einem Menschen, der Kopf hat, zum Stoffe eines epischen Gedichts einen Pult, der auf eine Bank genagelt werden soll. Hieran kann er in der That sein Talent üben: die Materie scheint arm, unfruchtbar und trocken zu seyn.

Die Handlung liegt in der Aufgabe selbst: einen Pult wieder herzustellen. Man erschaffe handelnde Personen, man gebe ihnen Absichten und Mittel zu handeln. Die Eifer-

sucht kömmt unter zwey Prälaten, deren einer den andern im Chore verdunkeln will. Die Zwietracht, eine allegorische Gottheit, sieht mit Verdruß Ruhe und Friede in einem Tempel herrschen, der so nahe bey dem Tempel liegt, wo sie selbst von den processirenden angebetet wird. Dieses sieht sie, und facht alsbald ihr Feuer in dem Herzen der Nebenbuhler an. Hier sieht man Absichten und die vornehmste Triebfeder dazu; nun sehe man die Wirkungen. Die Prälaten agiren wider einander, sie wenden alle Mittel an, die ihnen die Zwietracht darbietet: der Pult wird währender Nacht wieder auf seinen Pfosten gestellt. Den andern Morgen will dieser Anblick die feindliche Partey rasend machen; man geht zu Rathe, man kämpft: Frömmigkeit und Gerechtigkeit legen sich ins Mittel, den Zank zu endigen. Dieß war die Arbeit des Geistes in Ansehung der größern Theile.

Der erfindsame Geist setzt seine Arbeit bey den kleinern Theilen fort. Er erfindet Charakter für die vornehmsten Personen. Aus diesen Charaktern zieht er Gedanken hervor, die sich zu dem Gegenstande schicken, womit die Personen beschäfftigt sind. Er erfindet Episoden, als: die Liebe der Perückenmacherinn, den Auf-

enthalt der Weichlichkeit, den Tempel der Schikane. Und nun sind die Pflichten des dichterischen Geistes redlich erfüllt. Er allein hat alles erschaffen, alles veranstaltet.

Aber aus welcher Quelle hat er geschöpft? Aus der Natur. Hieraus hat er alle Theile genommen, aus welchen das Werk zusammengesetzt ist, ja selbst das Muster zur Verbindung dieser Theile zu einem regelmäßigen Ganzen hat er aus ihr hergenommen.

Unter der Natur verstehen wir 1) alles, was wirklich in der Welt existirt. 2) Alles, was vor uns existirt hat, und was wir aus der Geschichte der Zeiten, der Oerter, der Menschen erfahren können. 3) Alles, was existiren kann; was aber vielleicht nie existirt hat, und nie existiren wird, alles, was wir uns nach dem Vorbilde der Natur denken und einbilden können. Wir begreifen unter der Historie die Fabel und alle poetischen Erdichtungen, welchen man eine beglaubte Existenz gegeben hat, die für die Künste eben so viel werth ist, als die historische Wirklichkeit. Also giebt es drey Welten, woraus der poetische Kopf wählen kann, was sich für ihn schickt: die wirkliche Welt; die historische Welt, welche die fabelhafte in sich schließt; und die mögliche Welt.

Man irrt, wenn man sich einbildet, daß die Poesie nur allein aus der Welt der Erdichtungen und der Möglichkeiten zu schöpfen befugt sey. Es ist wahr, sie und keine andere hat dieses Vorrecht; aber das hindert nicht, daß sie nicht auch von allem, was ist und was gewesen ist, ihren Vortheil ziehen könnte und müßte. Der Geist des Menschen giebt nur solchen Dingen Beyfall, die ihm kenntlich sind; und ihm ist nichts kenntlich, was er nicht einmal gesehen oder gekannt hat. Nun aber sind die Dinge, die man in der wirklichen Welt und in der Geschichte gesehen hat, weit kenntlicher, als die Wesen der bloßen Einbildungskraft, die nichts als einige analogische Züge, entfernte und zweydeutige Aehnlichkeiten mit den wirklichen Wesen haben, deren Daseyn und Eigenschaften uns bekannt sind.

Ein Dichter, der seine Kunst versteht, der die wahren Quellen weiß, woraus man schöpfen muß, quält sich nicht ängstlich, Geburten der Phantasie hervor zu bringen. Er nimmt seine Materialien, wo er sie findet, nehmlich von den Dingen, die existiren, aus der Geschichte verflossener Jahrhunderte, aus den Meynungen und Einfällen der Menschen. Und wenn er sich des Rechts zu dichten und zu erschaffen bedient, und

Veränderungen macht: so hat er sein Vorbild allemal in der Nähe, welches ihn auf dem rechten Wege erhält, und wovon er die meisten Züge in sein poetisches Gemälde hinüber trägt. Er scheint neue Sachen zu sagen; aber es ist nur ein Kunstgriff, uns zu täuschen, und uns zu bereden, wir hätten von ihm gelernet, was wir doch schon vorher wußten. Denn wenn wir im Lesen sagen: Das ist gut, das ist wahr, was sagen wir da anders, als: Das ist dem Begriffe gemäß, den ich von diesem Dinge hatte; ich kenne es aus der Abschilderung, die man mir davon macht. Wenn uns Homer und Virgil die Historie ihrer Gedanken hinterlassen hätten: so würden wir sie mehr damit beschäfftiget sehen, wie sie die Materie gebrauchen wollten, die schon geschaffen war, als wie sie eine neue schaffen möchten. Sie wußten, daß die Wirklichkeit ein gewisses Gepräge der Stärke, der Lebhaftigkeit an sich trägt, das man fast unmöglich den ganz erdichteten Dingen geben kann. Horaz hat dieses gesagt: Difficile est proprie communia dicere. Ein Poet schmücke, verschönere die Wahrheit; er mache sie neu, dadurch, daß er ihr allen Reiz, alle Feinheiten der Kunst mittheilt; er ordne, er verbinde die Theile nach seinem Gefallen: allein der Grund-

stoff

stoff muß allemal kenntlich seyn, und, wo möglich, existirt haben.

Das wahre Amt des Geistes besteht also nicht darinn, daß er erschaffe; *) sondern daß er erstlich einen Plan entwerfe; zweytens Materialien suche, ihn zu bebauen; und endlich diese Materialien, die ihm die Natur giebt, in den entworfenen Plan zu bringen wisse. Hierinn haben Homer und Virgil einen größern Geist bewiesen, als alle übrigen Poeten; und hierinn suche man sie nachzuahmen.

XVII. Kapitel.

Kunst des epischen Gedichts in der Erzählung.

Die Dichtkunst beobachtet in ihren Erzählungen eine ganz andre Ordnung, als die Historie. Diese letztere hält sich ganz genau an die Ordnung der Natur: die Triebräder fangen an sich zu bewegen, die Handlung geschieht, die Handlung ist vollendet. Alles gehet gerade zu und ohne Umwege.

In der Poesie führt man uns bisweilen mitten in die Begebenheiten hinein, als wenn uns das vorhergehende ganz bekannt wäre; zumal

*) Siehe den ersten Band, S. 16.

wenn die Unternehmung von einer langen Dauer ist:

> Ordinis hæc virtus erit et venus, aut ego fallor:
> Ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici
> Pleraque differat, et præsens in tempus omittat.

Man fångt die Erzåhlung ganz nahe beym Ende der Handlung an, und wartet mit der Erklårung der Ursachen auf eine bequemere Gelegenheit, die der Poet zu seiner Zeit entstehen låßt. So reiset Aeneas plötzlich von den Küsten Siciliens ab; er berührte bey nahe Italien; aber ein Sturm verschlågt ihn nach Karthago, wo er die Königinn Dido findet, die seine Unglücksfålle und Abentheuer wissen will; er erzåhlt sie ihr, und durch dieses Mittel hat der Poet zugleich Gelegenheit gefunden, seinen Leser von allem zu unterrichten, was vor der Abreise aus Sicilien vorhergegangen war. Die Natur selbst hat den Poeten die Idee zu dieser Anordnung an die Hand gegeben. *)

Sie besitzen aber auch eine besondere Kunst, was die Form ihrer Schreibart anbetrifft; sie wissen nehmlich ihren meisten Erzåhlungen eine dramatische Wendung zu geben.

Um

*) S. im dritten Bande Horazens Dichtkunst, den zweyten Abschnitt.

Um dieses deutlich zu machen, wollen wir die verschiedenen Formen aus einander setzen, welche die Poesie in ihren Erzählungen annehmen kann.

Die Poesie, sagt Aristoteles, hat eine dreyfache Form. In der ersten zeigt sich der Poet gar nicht; sondern nur die Personen, die er handeln läßt. So erscheinen Racine und Corneille in keinem ihrer Stücke; ihre aufgeführten Personen reden allein.

Die zweyte Form ist diejenige, wo der Poet sich selbst zeigt und seine Spieler gar nicht zeigt: das heißt, wo er in seinem eigenen Namen redet und sagt, was seine spielenden Personen gethan haben. So zeigt La-Fontaine den gebärenden Berg nicht selbst, er berichtet nur, was der Berg gethan hat.

Die dritte ist vermischt: das heißt, ohne die Personen zu zeigen, führt man ihre Reden so an, als ob sie von ihnen selbst kämen, man legt sie ihnen in den Mund; woraus eine Art von Drama entsteht.

Nichts wäre matter und einförmiger, als eine Erzählung, wenn sie allemal bey einerley Form bliebe. Man findet keinen Historienschreiber, dem es nicht gefallen hätte, der Wahrheit, an die er gebunden war, gewissermaßen ungetreu zu werden, die Form zu verändern, und dieses

Dramatische, wovon wir reden, in seine Erzählung einzustreun. Wie vielmehr wird sich die epische Poesie dieses Rechts bedienen, weil sie offenbar gefallen will und gar kein Geheimniß daraus macht, alle Mittel dazu aufzubieten.

Aristoteles sagt, daß Homer besonders in diesem Stücke bewundernswürdig sey. Seine Gedichte sind ein aneinander hangendes Gewebe von Reden. Der Poet redet fast gar nicht, außer wenn er sagt: Dieser Held redete so, jener antwortete so. Dieser Kunstgriff bringt uns mit den redenden Personen in Gesellschaft. Wir hören sie, wir sehen sie bey nahe. In ihren Reden leben sie; in einer Erzählung sind sie todt, oder zum wenigsten so weit von uns entfernt, daß man sie fast nicht hört. Virgil hätte sagen können: „Juno klagte bey sich selbst, „daß sie sich nicht nach ihrem Willen an den „Trojanern rächen könne. Sie verglich sich „selber, sich, eine Schwester und Gemahlinn „Jupiters, mit der Pallas, die an dem Sohne „des Oileus eine schreckliche Rache ausgeübt „hatte, nicht nur mit ihren eigenen Händen, „sondern auch mit dem Donner ihres Gemahls.“ Dieß ist die Form der epischen Erzählung.

Laßt uns dem dramatischen Tone näher kommen und die angeführten Worte in eine bezie-

hende Rede verwandeln. Als Juno die Flotte des Aeneas mit vollen Segeln laufen sahe, sagte sie: „Sie wäre also überwunden; sie könne „diesen König der Teukrier nicht von Italien abhalten; Pallas habe wohl die Argivische Flotte verbrennen können, wegen der Frevelthat „eines einzigen Mannes ꝛc.“ Dieß ist eine halb dramatische Erzählung. Juno redet nicht, der Geschichtschreiber redet; aber er wiederholt die Ausdrücke, deren sich Juno bedient hatte. Wir wollen sie endlich selber hören:

„Wie! Ich bin also überwunden, ich soll „meine angefangene Unternehmung fahren lassen? Ich soll diesen Teukrischen König nicht „von Italiens Küsten abhalten können? Mir „untersagt es das Verhängniß? Pallas nur „konnte die Flotte der Argiver mit lodernden „Flammen verheeren, und alles Volk in den „Abgrund des Meeres stürzen, um eines Einzigen Verbrechen zu strafen? Sie selbst mit „ihrer eigenen Hand schleuderte die Blitze Jupiters aus den Wolken herab ꝛc. und ich, seine „Schwester und Gemahlinn, ꝛc.“ Dieß ist der dramatische Ton, wie er in der Epopöe herrschen kann und herrschen muß.

XVIII. Kapitel.

Kunst des epischen Poeten in der Schreibart und dem Verse.

Laßt uns immer weiter in das Absonderliche hineingehen. Dieses Absonderliche allein unterrichtet: hieran kennt man vornehmlich einen großen Meister. Alle Maler haben einerley Farben; indessen wird ein mittelmäßiger Maler die Kopie von einem vortrefflichen Original nicht so gut machen, als Rubens oder Raphael die Kopie von einem mittelmäßigen Gemälde gemacht haben würden. Es wird eben dieselbe Zeichnung, es werden gleiche Farben in den Originalen und in den Kopien seyn: aber die Kopie des Guten, von dem mittelmäßigen Maler gemacht, wird weniger werth seyn, als sein Original; und die Kopie des Mittelmäßigen, von dem großen Maler gemacht, wird weit mehr werth seyn. Warum? Aus der Kolorirung des Meisters entspringt eine Vollkommenheit, die unmerklich in jedem einzelnen Theile, und hellleuchtend im Ganzen ist. Man gebe einem mittelmäßigen Poeten den Plan des Pultes, gezeichnet bis auf seine kleinsten Theile: wird er wohl daraus machen, was Boileau daraus zu machen wußte? Ja, man

könnte

könnte ihm so gar die Ausdrücke geben, er würde sie so ordnen, daß er allen Gedanken ihre Schönheit benähme. Er würde nicht, wie Boileau, den Nachdruck eines Wortes, das an seiner Stelle steht, empfinden. Der Vers ist weit schöner auf die eine, als auf die andre Art. Von diesem Kolorite des Dichters kann man freylich keine allgemeinen Regeln geben, aber man kann es in allen vollkommenen Dichtern wahrnehmen. Homer und Virgil sind dadurch, was sie sind.

Es giebt drey Arten des Styls: den leichten, den mittlern, den hohen Styl. Ein jeder von diesen dreyen hat seine Grade, die schwer zu bezeichnen sind. Denn wenn man sich einen Begriff davon machen will, zumal von dem letzten Grade, so muß man zuvor Exempel gesehen haben. Unsre Begriffe können sich in dieser Gattung, so wie in vielen andern, nicht ehe erheben, als bis sie sich auf die Muster großer Meister stützen. Die Griechen kannten nichts erhabeners, als den Styl Homers und Pindars. Die Lateiner hatten ihren Virgil und Horaz. Frankreich sieht den Corneille in seinen Tragödien, und den Rousseau in seinen geistlichen Oden als die Gränzen an; oder vielmehr sieht es mit uns die Psalme Da-

vids,

vids, das Buch Hiobs, die Gesänge der Propheten dafür an: dieß ist die höchste Stufe, die wir kennen. Alles, was darüber wäre, würde nicht mehr für uns seyn, weil wir dazu keinen Maßstab mehr haben; es würde uns übertrieben, ausschweifend, riesenmäßig vorkommen.

Welches ist denn der Grad der Erhabenheit in der Epopöe? Die Würde der handelnden Personen bestimmt ihn. Eine Muse begeistert den Dichter, eine Gottheit redet durch ihn; sie muß also eine mehr als menschliche Sprache führen. Aber sie redet mit Menschen, also muß sie verstanden werden; wie wird sie es machen?

Sie entlehnt die Sprache der Menschen und ihre Worte; aber sie nimmt alle möglichen Mittel zu Hülfe, diese Sprache zu erhöhen, und über sich selbst zu erheben, ohne sie zu zerstören. Sie ruft alte Wörter wieder hervor: Sic fatur lacrymans. Sie gebraucht Metaphern: Classique immittit habenas. Sie wirft in der Eil Funken von geheimer Gelehrsamkeit darunter: Euboicis Cumarum allabitur oris. Sie malt die Handlung, wovon sie redet: Obvertunt pelago proras. Sie malt die Sache selbst: dente tenaci; die Wirkung: fundabat. Sie gebraucht die Harmonie: juvenum manus

nus emicat ardens, und zugleich den Numerus: Littus in Hesperium. Sie sagt alles mit Würde und Anstand; sie veredelt alles, was klein und geringe ist: Quærit pars semina flammæ in venis silicis. Alles nimmt hier einen Leib, alles eine Seele an. Jede Tugend wird eine Gottheit. Die Weisheit erscheint als eine Pallas, die Schönheit als eine Venus. Es steigen keine Dünste mehr in die Höhe, und ziehen sich in Donnerwolken zusammen; sondern Jupiter waffnet sich mit seinen Blitzen, und demüthigt die Stolzen, und schreckt die Lästerer. Echo ist kein Wiederhall aus den Bergen, sondern eine Nymphe, die um den Narzissus weint. Iris steigt vom Himmel herab, und ihren Flug bezeichnet der farbichte Bogen. Pomona streut Früchte aus, Flora Blumen.

Laßt uns in wenig Worten alles zusammenfassen, was wir bisher über die Epopöe gesagt haben, damit wir die Begriffe gegenwärtig haben, wenn wir die Anwendung der Regeln auf die Poesien Homers und Virgils machen.

Der erste Gedanke, der einem Dichter in den Sinn kömmt, der ein episches Gedicht unternehmen will, ist dieser: ein Werk zu verfertigen, das den Geist seines Verfassers verewigen soll: dieß ist der Endzweck des Werkmeisters.

Dieser Gedanke führt ihn ganz natürlich auf die Wahl einer solchen Materie, die eine große Menge Menschen interessirt und die zugleich des Wunderbaren fähig ist. Diese Materie kann nichts anders seyn, als eine Handlung.

Um nun alle Theile derselben wohl zu ordnen und in ein Ganzes zu bringen, macht er es so, wie es die Menschen in allen ihren Handlungen zu machen pflegen: er wählt einen Zweck, wohin alle Bemühungen dererjenigen zielen sollen, die er handeln läßt. Dieß ist der Endzweck des Werks.

Wenn alle Theile solcher Gestalt auf ein einziges genau bestimmtes Ziel gerichtet sind: so bedient sich der Dichter aller Vorrechte seiner Kunst. Ist gleich sein Stoff aus der Historie entlehnt, so macht er sich doch völlig Meister davon. Er thut hinzu, er nimmt weg, er versetzt, er malt aus dem Kopfe, und giebt uns nichts, als vollkommene Gemälde.

Es ist wahr, weder die bürgerliche Gesellschaft noch die Historie bieten ihm so vollkommene und ausgearbeitete Gemälde dar: aber es ist genug, daß sie ihm die einzelnen Theile dazu liefern, und daß er in sich selbst die Regeln und Gesetze findet, nach welchen er das Ganze zusammen setzen muß.

Wenn

Wenn der Plan der ganzen Handlung auf solche Weise entworfen ist, so ruft er die Muse an, die ihn begeistern soll; sogleich nach dieser Anrufung ist er ein ganz andrer Mensch; er ist nicht mehr ein Mensch, er ist fast ein Gott.

XIX. Kapitel.

Homers Epopöen.

In so weitläuftigen Werken, als die Epopöen sind, findet man, sobald das Gemüth nur ein wenig eingenommen ist, fast alle Eigenschaften, die man darinn finden will.

Unter der großen Anzahl Sachen, die sie enthalten, müssen nothwendig schlechte seyn, die man verwerfen muß; mittelmäßige, denen man eine schlimme Wendung geben kann; ja so gar gute, die man tadelt, weil man sich nicht in den Gesichtspunkt des Autors versetzt. Ein Anbeter Homers beweist, daß er der Vater, der Fürst der Poeten, ja gar der einzige Poet ist, der existirt. Nach Skaligers Meynung übertrifft ihn Virgil unendlich weit. Die Italiäner ziehen das befreyte Jerusalem des Tasso beiden vor. Addison nimmt zu dem Panegyrikus über den Milton diesen Text: Cedite Roma-

ni scriptores, cedite Graji: „Beugt eure Knie, „ihr römischen und griechischen Dichter, sehet „hier euren Herrn und euren Meister!“ Kurz, es giebt keine Epopöe, so gar bis auf die Franziade des Ronsard, und die Hebdomaden des Dů-Bartas, die nicht einmal von irgend einem berühmten Manne den Mustern des Alterthums an die Seite gesetzt, oder gar vorgezogen worden wäre.

Diejenigen durch Autorität zwingen, oder durch Gründe zurückbringen wollen, die einmal ihre Partey genommen haben, das hieße die Beschaffenheit des Reiches der Wissenschaften gar nicht kennen, und nicht wissen, wie unumschränkt die Rechte des Geschmackes sind, der fast allemal als ein Tyrann regiert, auch selbst alsdann, wann er am gerechtesten ist.

Man frägt gleich anfangs: Ist ein Homer in der Welt gewesen? Perrault ist fast der einzige, der hieraus eine Streitfrage gemacht hat. Man darf nur die Augen auf die Iliade werfen, um zu sehen, daß dieses Werk ein einziges Werk ist. Allenthalben ein gleicher Zweck, ein gleicher Styl, ein gleicher Geist, und folglich hat nur Einer Verfasser davon seyn können. Ob es Homer, oder ein anderer gewesen ist, daran ist denen wenig gelegen, die nicht über Worte streiten mögen.

Man

Man frägt hierauf: Wer war Homer? Sieben angesehene Städte haben sich um die Ehre gestritten, den Homer geboren zu haben: Smyrna, Rhodus, Kolophon, Salamin, Sio, Argos, Athen.

Demjenigen Herodotus zu Folge, von welchem wir das Leben Homers besitzen, ist er der Sohn einer gewissen Krytheis gewesen, und am Flusse Meles geboren worden, wovon er den Zunamen Melesigenes erhalten hat. Er hatte in seinem Leben das Schicksal vieler großen Leute: er war ein Ball des Glückes. Kaum hatte er einen Ort, wo er sein Haupt hinlegen konnte, und nach seinem Tode bekam er Tempel: Nunc non cinis ille beatus? Man bewundert sein schönes Herz, das aus seinen Schriften hervorleuchtet, die Redlichkeit, die edle Einfalt, die Erhabenheit der Gedanken, und vornehmlich eine gewisse Bescheidenheit, die allen Dichtern zum Muster dienen sollte.

Was haben seine Epopöen für einen Charakter? Quintilian, einer der vernünftigsten Kunstrichter des Alterthums, entwirft ihn in wenig Worten: Homer hat alle Stücke vereiniget, das Erhabene, das Ernsthafte, das Angenehme, das Lachende; er ist verschwenderisch und gedrängt, bewundernswürdig in seinem Ueber-

flusse und in seiner Kürze: Hunc nemo in magnis sublimitate, in parvis proprietate superaverit; idem lætus ac pressus, jucundus et gravis, tum copia tum brevitate mirabilis.

Man sieht überall in seinen Gedichten einen schöpferischen Geist, eine reiche und glänzende Einbildungskraft, eine fast göttliche Begeisterung, und etwas so Kräftiges und Starkes, daß alle seine Werke eben so wahr und natürlich sind, als die Natur selbst.

Es ist heutiges Tages nicht mehr erlaubt, seinen Werth in Zweifel zu ziehn. „Mit der „Länge der Zeit betriegt sich der große Haufe „nicht mehr in Ansehung der Werke des Wit„zes, sagt Boileau. Es ist nicht mehr die „Frage, ob Homer, Plato, Cicero, Virgil be„wundernswürdige Leute sind; das ist eine „ausgemachte Sache: zwanzig Jahrhunderte „sind darüber eins geworden; und nach so ein„stimmigen Zeugnissen, wäre es nicht allein ei„ne Verwegenheit, sondern eine gräuliche Thor„heit, an dem Werthe dieser Schriftsteller zu „zweifeln.“

Homer hat das besonders eigen, daß die meisten, die ihn lieben, mehr passionirte Liebhaber,

als vernünftige Freunde sind. Sie lieben ihn mit einer Art von Raserey; sie schließen die Augen vor seinen Fehlern zu, und wollen nichts sehn, als seine Schönheiten. Aber eben dieser Eifer seiner allzuhitzigen Freunde erweckt ihm Feinde, und erbittert sie dergestalt, daß, so wie jene nichts als seine Schönheiten wahrnehmen, diese sich vorsetzen, nichts als seine Fehler zu sehn.

Wir wollen seine Iliade untersuchen und von unsrer Erklärung der Epopöe die Anwendung darauf machen. Diese Materie ist von großer Wichtigkeit, weil Homer nicht allein der Vater der Dichter, sondern auch die Regel und das Muster des guten Geschmackes ist.

Wir wollen Homers Geist in der Erfindung, seinen Geschmack und seine Kunst in der Anordnung, seine Stärke und Richtigkeit im Ausdrucke zeigen.

XX. Kapitel.

Homers Erfindung in der Iliade.

Die Griechen belagerten Troja: Agamemnon, das Oberhaupt des Heeres, überwarf sich mit dem Achill, dem tapfersten Helden in dem ganzen Heere. Dieser hörte den Au-

genblick auf, zu fechten, und die Griechen wurden geschlagen: bis der erzürnte Held durch einen Zufall, der ihn selber angieng, bewogen ward, das Glück der Waffen wieder herzustellen. Dieß ist der ganze Stoff der Iliade, und der Grund, worauf das Gebäude des Gedichtes aufgeführet ist.

Laßt uns nunmehr den Plan und die Aufführung dieses Gebäudes, oder die Anordnung und Stellung der Sachen, das Gerippe der ganzen Fabel, ansehn! Wir wollen diesem Plane einige Ausdehnung geben, damit er desto deutlicher in die Augen falle; doch nicht eine so große, daß man ihn nicht leicht mit Einem Blicke übersehen könnte.

Zergliederung der Iliade.

1 Buch. Chryses, ein Priester des Apollo, war in das Lager der Griechen gekommen, seine Tochter, die eine Sklavinn Agamemnons war, loszukaufen. Er war von diesem hochmüthigen Prinzen, wider den Rath der andern Feldherren, mit harten Worten zurück gewiesen worden. Der beleidigte Chryses flehete den Gott, dem er diente, um Rache an. Er ward erhört. Apollo stieg voll Zorn herab: schoß seine rächenden Pfeile unter das Heer der Grie-

chen

chen und richtete eine grausame Verwüstung an. Achill, dem das Unglück der Völker zu Herzen geht, thut den Vorschlag, den Kalchas um Rath zu fragen, der eine Person von tiefer Einsicht und mehr als einmal der Mund der Götter gewesen war. Dieser, durch den Achill gesichert, klagt mit deutlichen Worten den Agamemnon an, und thut den Ausspruch, man müsse die Tochter des Chryses zurückgeben. Agamemnon wird ganz wütend, doch gehorcht er, und läßt seine Wut wider den Achill allein aus, dem er die Tochter des Briseus zu nehmen droht; er nimmt sie ihm auch in der That. Achill widersetzt sich dieser Gewaltthätigkeit nicht, weil ihm diese Jungfrau als ein Theil der Beute geschenkt worden war: er giebt sie wieder zurück; um sich aber zu rächen, faßt er den Entschluß, nicht ferner zu streiten. Er geht an das Ufer des Meeres und weint vor Verdruß über die angethane Beleidigung. Thetis hört ihren Sohn und tröstet ihn; er bittet sie, gen Himmel zu steigen und den Jupiter zu vermögen, den Trojanern günstig zu seyn, damit Agamemnon empfinde, wie unrecht er gethan, einen Held zu beleidigen, den er hätte schonen sollen. Die Göttinn eilt zum Olymp, erhält vom Jupiter ihre Bitte, ohne daß Juno, die

den Griechen günstig war, im geringsten den Entschluß ihres Gemahls ändern kann.

2 Buch. Es war also entschieden, Achill sollte gerochen, die Griechen sollten von den Trojanern geschlagen werden. Aber dazu gehörte ein Treffen. Jupiter schickt dem Agamemnon einen betrieglichen Traum zu: dieser Prinz glaubt dem Traume, steht voll Ungeduld auf, und thut den Vorschlag, den Feind anzugreifen. Nestor, der erfahrenste in der Armee, entwirft den Plan zum Treffen; man bringt dem Jupiter Opfer; die Trompete klingt; Minerva schlägt an ihre unsterbliche Aegide, und beseelt und erhitzt das Schlachtfeld. Die Armeen stehen gegen einander.

3 Buch. Paris, der Räuber der Helena, bedeckt mit einer Pantherhaut, bewaffnet mit Schwerdt und Bogen, zieht trotzig vor der Spitze der Trojaner einher. Menelaus, der Gemahl der Helena, erblickt ihn. Er springt von seinem Wagen, und fliegt auf seinen Feind zu; aber der schuldige Trojaner zieht sich hinter die Glieder zurück, wo ihm Hektor, der tapferste unter den Söhnen des Priamus, seine Feigheit, seine Laster, selbst seine dem Vaterlande verderbliche Schönheit vorwirft. Paris, gerührt durch diese Vorwürfe, erbietet sich zu einem ein-

zelnen Gefechte mit dem Menelaus, auf die Bedingung, daß Helena und ihre Reichthümer dem Sieger anheim fallen sollen. Der Vertrag wird gemacht. Iris, die Bothschafterinn der Götter, berichtet der Helena diese Neuigkeit. Die Prinzessinn verläßt ihr Stickwerk, worauf sie die Schlachten vorgestellt hatte, die bereits ihrenthalben geliefert waren. Ein zärtliches Andenken an ihren Gemahl, an ihre Freunde, an ihr Vaterland macht, daß sie Thränen vergießt. Die Alten, die sie vorbeygehen sahn, wurden durch ihre Thränen und durch ihre Schönheit gerührt. „Doch, sie mag lieber mit „den Griechen wieder zurück kehren, sagen sie, „ehe sie uns allesamt in das Verderben stürzet, „und unsre Kinder mit uns.“ Sie redet den Priamus an: „Komm, meine Tochter, sagt „dieser Prinz zu ihr, weine nicht! Du bist „nicht Schuld an unserm Unglücke, sondern die „Götter. Komm, sage mir die Namen der „Helden, die ich sehe.“ Sie nennt ihm den Agamemnon, den Ajax, den Ulyß; als sie aber weder den Kastor, noch den Pollux sieht, glaubt sie, ihre Brüder hätten sich geschämt, für sie zu fechten. Ein Herold kömmt von beiden Armeen an, und meldet dem Priamus, daß man von ihm selbst einen Eidschwur verlange, weil

seine Söhne treulos wären. Man hatte den Beweis hievon an dem Paris gehabt. Nachdem der Vertrag gemacht ist, und alle Verwünschungen wider die Uebertreter ausgesprochen sind: ziehen die Nebenbuhler gegen einander aus. Paris wird zu Boden geworfen; aber Venus, seine Beschützerinn, bedeckt ihn mit einer Wolke, und führt ihn in ein Zimmer, wo ihm Helena die verdienten Vorwürfe macht.

4 Buch. Die Sache war entschieden: die Schlachten waren zu Ende, und Achill war ungerochen. Zu seinem Glücke mußte ein höheres Interesse obwalten: Juno haßte Troja und wollte es zerstört wissen. Minerva, mit dieser Göttinn in genauem Verständnisse, beredet den Pandarus, auf den Menelaus einen Pfeil abzuschießen. Er verwundet ihn am Schenkel. Zorn und Betrübniß breiten sich in dem Heere der Griechen aus. Agamemnon durchläuft die Glieder, ermahnt die Helden. Mars erhitzt die Trojaner, Minerva die Griechen. Schrecken und Flucht und die Zwietracht, die Schwester des Mars, fachen das Feuer des Streites an. Die Schilde stoßen zusammen; die Lanzen fahren durch einander; man hört das Geschrey der Sieger und der Besiegten; das Blut läuft wie Bäche von den Gebirgen.

birgen. Apollo ruft den Trojanern zu: Achill streite nicht mehr.

5 Buch. Indessen thut Diomedes, von der Pallas beschützt, Wunder der Tapferkeit: nichts hält ihn auf, weder Held noch Gott. Er wirft den Xantus, Thoon, Pandarus, Aeneas zu Boden. Er verwundet die Venus und selbst den Mars. Diese beiden Gottheiten weichen zurück.

6 Buch. Hektor, der bisher den Sieg zweifelhaft erhalten hatte, geht, auf den Rath des Helenus, in die Stadt, die Trojanischen Matronen zu ermahnen, der Pallas Opfer und Geschenke zu bringen, um ihren Zorn zu besänftigen. Er kömmt bald wieder zurück, und bringt den Paris mit sich, der itzt mehr als jemals zum Streit entschlossen ist.

7 Buch. Sie erscheinen beide zur rechten Zeit, die Trojaner zu unterstützen, die schon zu weichen anfiengen. Aber Apollo, der das Blutbad verhindern will, giebt dem Hektor ein, den tapfersten unter den Griechen zum Kampfe heraus zu fodern. Das Loos fällt auf den Ajax, der manchen Vortheil erhält; die Nacht trennt sie. Sie verlassen sich, voll Hochachtung gegen einander, und machen sich Geschenke. Die Griechen bedienen sich der Zwischen-

zeit

zeit dieser Nacht und befestigen ihr Lager mit einer Vormauer, und umpfählen es; unterdessen der Vater der Götter seinen Donner hören läßt und die Gräuel des folgenden Tages verkündiget.

8 Buch. Sobald die Morgenröthe anbrach, versammelte Jupiter die Götter, und, nachdem er sich über seine oberste und unumschränkte Gewalt in starken Ausdrücken herausgelassen hatte, verbot er ihnen, sich in den Streit der beiden Völker zu mischen. Er selbst steigt auf den Berg Ida herab, von dannen er, gehüllt in eine Wolke, beide Feldläger übersieht. Der Streit fängt an, der Sieg wankt auf beiden Seiten bis zur Mitte des Tages. Und nun ergreift Jupiter seine goldenen Wageschalen und wägt das Schicksal beider Kriegesheere. Die Schale der Trojaner steigt bis zum Himmel. Alsbald leuchten die Blitze, die Donner rollen: die griechischen Helden fühlen bestürzt, daß Jupiter wider sie ist. Diomedes, der den verwundeten Nestor auf seinen Wagen genommen hatte, will gegen die Trojaner ausziehn; aber der Donnerstral fällt vor seine Rosse nieder. Dreymal will er wieder zurück, und dreymal donnert Jupiter. Der Held weicht endlich, obgleich ungern, und gehorcht dem weisen Nestor.

Die Göttinnen, die wider Troja sind, sehen deutlich Jupiters Absicht, und daß er den Achill rächen will. Der Tag neigt sich zum Ende. Jupiter steigt zum Himmel hinauf und erklärt der Juno den Willen des Schicksals in Ansehung des Achills. Hektor bereitet sich zu einem Sturme auf den folgenden Tag: er theilt seine Befehle aus; er läßt allenthalben Feuer anzünden, aus Furcht, daß die bestürzten Griechen nicht etwan fliehn und ihm entrinnen.

9 Buch. Das Lager der Griechen war ganz anders beschaffen, als das Lager der Trojaner: ohne Feuer, in tiefer Stille, Bestürzung überall. Agamemnon, der anfangs die Flucht vorgeschlagen hatte, schickt, auf des weisen Nestors Rath, den Phönix, Ajax und Ulyß, als Gesandten zum Achill, ihn zu gewinnen, und ihm die köstlichsten Geschenke anzubieten. Er soll eine Tochter Agamemnons zur Braut und sieben Städte zum Brautschatze bekommen. Achill nimmt die Abgeordneten freundschaftlich und großmüthig auf; allein er verwirft alle Anerbietungen: er will keine Tochter Agamemnons haben, „wäre sie auch schöner als Venus, „und weiser als Minerva.“ Er will morgen abreisen und in sein Vaterland zurückkehren. Phönix, der sein Hofmeister gewesen war, führt

ihm zu Gemüthe, was er für ihn gethan habe, führt das Beyspiel der Götter an, die sich erweichen lassen: er bleibt unbewegt. Die Abgeordneten kommen zurück, und statten dem Agamemnon Bericht ab. Man scheidet von einander, um einige Ruhe zu genießen.

10 Buch. Agamemnon, von tödtlicher Unruhe gequält, kann kein Auge schließen. Er sieht die Nachtfeuer der Trojaner; er hört den Schall ihrer Trompeten; und indem er die Augen auf sein eigenes Lager wirft, vergießt er bittere Thränen und rauft sich die Haare aus. Er steht auf und sucht den Nestor. Er begegnet dem Menelaus, der nicht weniger unruhig war, als er. Sie wecken die übrigen Feldherren auf, wovon die mehresten nicht schliefen; und nachdem sie im Dunkeln Rath gehalten, wird der tapfere Diomedes und der kluge Ulyß ausgeschickt, das feindliche Lager zu verkundschaften. Minerva leitet selbst die Unternehmung, und sie hat den glücklichsten Ausgang. Diomedes erwürgt den Rhesus, entführt seine Rosse und kömmt triumphirend zurück. Dieses macht den Griechen wiederum einigen Muth.

11 Buch. Die Morgenröthe erscheint. Jupiter zieht eine blutige Wolke auf, ein Vorbild

bild der Gräuel dieses Tages. Agamemnon voll Wut treibt anfangs die Trojaner bis an ihre Thore; er wird aber verwundet, und begiebt sich zurück. Hektor erscheint: er breitet überall Schrecken aus, und trägt so sichtbar den Schutz Jupiters an sich, daß selbst Ajax ihm weicht. Eurypylus kömmt dem weichenden Ajax zu Hülfe; er wird aber verwundet und ins Lager gebracht. Diomedes wird gleichfalls verwundet, so wie auch Ulyß, und begeben sich zurück. Achill auf dem Vordertheile seines Schiffes sieht die Schlacht, hört das Geschrey. Er schickt den Patroklus ab, zu wissen, wer der Held sey, den man eben itzt verwundet zurückbrachte: es war Machaon. „Was ist „dem Achill daran gelegen, sagt Nestor zum Pa„troklus, zu wissen, wer der Verwundete sey, ihm, „der gern alle Griechen umkommen sähe? War„um ermahnest du ihn nicht zum Streite, du, „der du sein Freund bist? Warum schickt er „nicht wenigstens dich selber in seinen Waffen?“ Patroklus kehrt zum Achill zurück, und trifft den Eurypylus an, der ganz mit Blute bedeckt ist; er verbindet seine Wunde, und eilt zu seinem Freunde zurück.

12 Buch. Indessen ist Hektor bis an den Graben gekommen: er springt von seinem Wagen

gen herab und marschirt an der Spitze von fünf Haufen. Er faßt einen ungeheuren Feldstein und sprengt und zerbricht damit die Thore des Lagers. Er eilt wütend hinein, gleich einem Strome, der den Damm durchrissen hat: die Griechen nehmen die Flucht.

13 Buch. Als Jupiter die Trojaner siegreich und die meisten unter den Griechen verwundet sieht, kehrt er einen Augenblick sein Angesicht von diesen blutigen Scenen hinweg, unschuldige und gerechte Völker zu betrachten, die sich von der Milch ihrer Heerden ernähreten. Neptun bedient sich dieses Augenblicks, die beiden Ajaxe anzufeuren. Die vereinigten Griechen strengen alle Kräfte an und halten die Trojaner auf. Hektor nimmt die auserlesensten Helden und treibt die Griechen wiederum zurück. Diese aber unterstützt Neptun. Als Juno sieht, daß Neptun den Griechen hilft, leiht sie der Venus ihren Gürtel ab, den Jupiter noch länger zu zerstreun, und nimmt den Schlaf mit sich, ihn einzuschläfern. Neptun, der alles weiß, was vorgeht, giebt den Griechen den Vortheil. Hektor wird gefährlich verwundet. Man trägt ihn aus dem Streit, und in diesem Augenblick fliehen die Trojaner.

15 Buch. Jupiter erwacht in diesem kritischen Zeitpunkte; er sieht, wie Hektor keuchend und ohnmächtig auf der Wahlstatt liegt und Blut auswirft. Augenblicklich läßt er ihn vom Apollo heilen, und befiehlt dem Neptun, sich aus der Schlacht hinweg zu begeben. Hierauf kömmt Hektor zurück und Apollo geht vor ihm her, füllt den Graben und stürzt die Mauer um. Schon ist er nahe bey den Schiffen: die Griechen decken sie, mit zusammengedrängten Gliedern. Ajax ficht wie ein Gott. Patroklus eilt, dem Achill Nachricht zu bringen; indessen Hektor schäumend, mit Blute, mit Schweiße, mit Staube bedeckt, ein Schiff faßt und nach Feuer ruft.

16 Buch. Patroklus weint in diesem Augenblick vor dem Achill, der durch seine Thränen gerührt wird. „Ich sehe wohl, warum „du dich grämst, sagt Peleus Sohn zu ihm; „aber ich habe geschworen, nicht zu fechten, bis „Hektor sich meinen eigenen Schiffen naht. „Nimm meine Waffen, und gehe und streite „mit, wenn du willst; doch begnüge dich nur, „den Hektor zu verhindern, daß er kein Feuer „in die Schiffe werfe.“ Kaum hat er diese Worte ausgeredet, so schlägt die Flamme von den Schiffen in die Höhe und der Rauch steigt

wirbelnd in die Luft. „Eile, Patroklus! schreyt „Achill und schlägt sich an die Hüfte; indessen „du dich bewaffnest, will ich die Soldaten ver„sammeln.“ Patroklus zieht aus, Achill schickt für ihn Opfer und Gebete zu den Göttern. Die Ankunft von Achills Freunde stärkt die Griechen, schreckt die Trojaner. Sarpedon, der Sohn Jupiters, fällt unter seinen Streichen. Hektor selbst ist gezwungen zu weichen: Jupiter hat die Furcht in sein Herz gesandt. Er flieht bis in die Stadt. Patroklus verfolgt seinen Sieg. Plötzlich thut Hektor, vom Apollo unterstützt, einen muthigen Ausfall, worinn Patroklus, vom Apollo getäuscht, vom Euphorbus von hinten zu verwundet, den letzten Streich von Hektors Hand empfängt, der seine Waffen erbeutet.

17 Buch. Die Griechen verhindern ihn, seinen Leichnam zu entführen. Gerührt von Achills Unglücke streiten sie lange mit Heftigkeit. Ajax voll Wut, voll Verzweifelung läßt dem Achill hinterbringen, was vorgeht, und Antilochus wird mit dieser traurigen Bothschaft abgeschickt.

18 Buch. Er kömmt zum Achill, den er außer seinem Zelte ganz versenkt in schwarzen Gedanken antrifft. Man sagt ihm, Patroklus

lebe nicht mehr. Sein Schmerz ist so stark, daß er in Ohnmacht fällt. Er wirft sich im Staube herum, er heulet, er rast. Thetis steigt aus den Wellen und alle Nymphen mit ihr: das Ufer ertönet von lauten Wehklagen. Achill will in den Streit gehn; aber Hektor besitzt seine Waffen. Iris räth ihm, sich nur zu zeigen und seine Stimme hören zu lassen. Er schreyt dreymal, und dreymal erschrecken die Trojaner. Sie verlassen endlich den Leichnam des Patroklus, der in das Lager gebracht wird. Der Tag war zu Ende. Man räth dem Hektor, sich in die Stadt zu begeben, weil Achill sich wieder sehen lasse: allein er nimmt diesen heilsamen Rath nicht an. Thetis geht zum Vulkan und empfängt von ihm neue Waffen für ihren Sohn.

19 Buch. Sie bringt ihm die Waffen mit Anbruche des Tages. Alsobald beruft Achill die Griechen; die Aussöhnung zwischen ihm und dem Agamemnon geschieht auf die großmüthigste Weise. Die vornehmsten Feldherren halten einige Augenblicke seine Hitze zurück, unterdessen die Armee Speise zu sich nimmt. Sie bemühen sich, ihn zu trösten: er aber sagt ihnen von seinem Freunde Patroklus, von seinem Vater Peleus so viel zärtliches, daß

seine Tröster mit ihm weinen. Endlich bekleidet er sich mit seinen Waffen, die, anstatt ihn zu drücken, ihn, wie Flügel, in die Höhe zu heben scheinen. Itzt steigt er auf seinen Wagen, itzt fliegt er in den Feind.

20 Buch. Und nun läßt Jupiter den Sachen ihren natürlichen Lauf, den er bisher, um den Achill zu rächen, anders gelenket hatte. Alle Götter, die an diesem Streite Theil nehmen, mischen sich in das Gefecht. Achill giebt tausend Proben von Tapferkeit, von Stärke, von Kriegeskunst, von Geschwindigkeit. Kein Feind entgeht ihm; kein geringerer, als ein Gott, kann den Aeneas und Hektor aus seinen Händen erretten.

21 Buch. Die Trojaner fliehn und theilen sich in der Unordnung. Achill treibt einen Theil in den Xanthus, der mit Leichen, mit Waffen, mit Blut erfüllt ist. Er fällt hierauf die andre Partey an: alles rettet sich in die Stadt.

22 Buch. Hektor allein war vor der Stadt geblieben. Weder die Thränen seines alten Vaters, noch seiner Mutter, die ihn von der Höhe der Mauer mit jämmerlichem Geschreye rief, hatten ihn bewegen können, hineinzugehn. Er erwartet den Achill, wie ein Drache mit gifti-

giftigen Kräutern genährt, den Jäger erwartet, sich herumwälzt und scheußliche Blicke wirft. Aber Achill nahet sich: er flieht. Nachdem er dreymal um die Stadt herum geflohen war, entschließt er sich allererst zu fechten. Achill tödtet ihn, bindet ihn bey den Füßen an seinen Wagen und schleppet ihn also ins Lager vor den Augen des Priamus, der Hekuba, aller Trojaner, deren Geschrey bis in die Wolken dringt.

23 Buch. Achill, der nunmehr gerochen ist, beschäfftigt sich mit nichts, als mit der Leichenbestattung seines Freundes. Diese geschieht mit allem möglichen Pompe.

24 Buch. Priamus bittet ihn um den Leichnam Hektors; er giebt ihm solchen mit der besten Art, und begegnet ihm auf die anständigste und großmüthigste Weise.

Man kann aus dieser Zergliederung sehr leicht das Hauptwerk der Iliade ersehn. Ueberall herrscht Achill; alles geschieht durch ihn und um seinetwillen. Er handelt in dem Gedichte eben so gut, wenn er nicht erscheint, als wenn er erscheint. Laßt uns in einige besondere Umstände hineingehn.

Die Handlung der Iliade ist der vom Jupiter gerochene Achill, aber der über seine Wün-

sche gerochene, mit einem Worte: der zu stark gerochene Achill. Aus diesem einzigen Umstande hat Homer das schönste Gedicht, das existirt, und zugleich das längste herzuleiten gewußt. Denn wir reden hier nicht von den Rhapsodien des Nonnus, und einiger andern, die wenige Leute kennen, und die niemand liest. Aber wie hat Homers Geist aus einem so kleinen Stoffe ein so weitläuftiges Werk hervorbringen können?

Er hat zuerst die Dinge betrachtet, wie sie in ihrer natürlichen Ordnung stehn. Ein Held, die Vormauer eines Heeres, wird von dem Oberhaupte dieses Heeres beleidigt. Er will nicht mehr fechten. Die Feinde ziehen Vortheile hieraus, und kommen so weit, daß sie ihre Ueberlegenheit so gar den beleidigten Held empfinden lassen, und ihn um dasjenige bringen, was ihm auf der Welt am liebsten ist. Hierauf begiebt sich dieser Held wieder in den Streit, um sich selber Rache zu verschaffen, und treibt die Feinde zurück.

Nachher betrachtet er die übernatürlichen Ursachen. Nichts geschieht auf Erden ohne den Rath und Willen der Götter. Diesem allgemeinen Glauben zu Folge nimmt er an, daß die Götter den mit Recht erzürnten Held begünstigen,

stigen, um seinen Beleidiger zu demüthigen; und dennoch, um diesen Held wieder zum Streite zurück zu bringen, verhängen diese Götter einen Zufall, der ihn seines eigenen Interesses wegen wieder zurückbringen muß.

Diese beiden Ordnungen der Dinge, die natürliche und übernatürliche, eröffnen ein unermeßliches Feld. In der natürlichen siehet man eine Stadt, Ebenen, die sie umgeben, eine Armee, die sie belagert. In der übernatürlichen zeigt sich der Himmel, die Erde, das Meer, die Hölle und die Götter, die darinn wohnen. In die erste Ordnung bringt der Poet die Moral, Politik, Historie, Physik, mit einem Worte, den Menschen und alles, was zum Menschen gehört. In die zweyte Ordnung setzt er die Theologie, die Religion, die Götter und alles, was zu den Göttern gehört. Und wie man überall annimmt, daß die Gottheit die erste Ursache ist, und der Mensch die zweyte: so macht die Subordination dieser Ursachen, die beide zusammentreffen, nebst der Einheit des Endzwecks, den man sich vorsetzt, daß alles auf das genaueste verknüpft ist, daß alle Bewegungen nach gleicher Richtung gehn, daß alles Eines ist.

Es ist nicht genug, daß Homer eine unermeßliche Scene eröffnet; er weiß sie mit unzäh-

ligen Gegenständen von allerley Gattung anzufüllen, die eben so mannichfaltig sind, als die Dinge in der Welt; und zwar ohne jemals weder mit einander vermischt noch wiederholt zu werden. Man findet hier ein ganzes Volk von Göttern, die alle durch ihre Reden und Thaten geschildert werden. Eben so sieht man hier auch ein Volk von Helden, die, ob sie gleich alle Krieger sind, dennoch Eigenschaften haben, die sie von einander unterscheiden, und woran man sie überall erkennen kann. Ein jeder von diesen Göttern und von diesen Helden hat seine besondern Handlungen, die in großer Anzahl vorhanden sind, die alle den Charakter der handelnden Person an sich tragen, und die alle gerade zur Haupthandlung abzielen und zum Zwecke des Poeten führen. Welche Fruchtbarkeit des Geistes, so viel Gegenstände zu erschaffen! Welche Stärke der Kunst, sie alle dem Hauptstoffe unterwürfig zu machen und einzuverleiben!

Die Eigenschaft der wirkenden Gottheit ist, daß sie alles mit einem Male übersieht, die Mittel sowohl als den Endzweck, und jene so anordnet, daß dieser leicht und auf die natürlichste Weise erhalten wird. Wer kömmt diesem Charakter näher, als Homer? Er schafft eine Welt; er übersieht sie mit einem einzigen Bli-

cke. Sein Geist ist an den beiden äußersten Enden gegenwärtig und wirksam. Er ordnet tausend Mittel an, deren eines auf das andre folgt, eines dem andern Kraft mittheilt, und deren Kraft durch diese Mittheilung wächst. Es ist eine Maschine mit tausend Hebeln, wovon die Wirkung auf den bestimmten Augenblick richtig und kräftig zutrifft.

Es wäre zu weitläuftig, uns in die besondern Umstände der Schlachten, und der Thaten einer jeden einzelnen Person einzulassen: dieß ist ein unermeßlicher Wald. Wir wollen uns begnügen, den Unterschied und die Menge dieser Charakter überhaupt anzuzeigen.

Vorher aber wollen wir anmerken, daß es weit leichter ist, wenn man durch den Kontrast, der augenblicklich alles verdoppelt, was einfach ist, die Charakter zu vervielfältigen und abzuändern sucht, als wenn man sie durch solche Eigenschaften von einander unterscheidet, die keine merklichen Gegensätze untereinander haben. Die Tugenden und die Laster lagen gleichsam vor dem Homer, wie die Farben vor einem Maler. Er hat die Tugend zur Grundlage aller seiner Charakter genommen: er hat ihre verschiedenen Arten unter seine Helden vertheilt und sie dadurch charakterisirt. Denen, die

eine gleiche Art bekommen hatten, gab er einige Grade mehr oder weniger, bisweilen wohl gar einigen Anstrich vom Laster, um sie der Natur desto ähnlicher zu machen. Ueberhaupt aber hat er mehr die Tugend als das Laster gemalt.

Es ist kein einziger, so gar bis auf den Räuber Paris und die treulose Helena, kein einziger, der nicht einige Eigenschaften an sich haben sollte, die das Hassenswürdige an seiner Person verringern. Diese letztern sind die Ursache eines blutigen und unglücklichen Krieges; aber Helena seufzt darüber, und wirft es sich bitter genug vor; sie scheint nur aus Schwachheit sträflich zu seyn. Hektor verweiset dem Paris seine Verbrechen: dieser gesteht alles, und unterwirft sich dem Verweise. Der Charakter der Helena ist rührend; Paris Charakter ist mehr des Mitleids als des Hasses würdig. Der Haß scheint eine Empfindung zu seyn, die dem Herzen Homers ganz unbekannt gewesen ist.

Laßt uns in wenig Worten diese Charakter durchlaufen, und dann schließe man von ihrer Natur und Stärke auf die Wirkung, die sie in dem Gedichte hervorbringen müssen.

Achill

Achill besitzt in einem ausnehmenden Grade die Stärke des Ajax, die Tapferkeit des Diomedes, den Muth Ulyssens. Die übrigen Charakter, so glänzend sie sind, sind gegen ihn nur Schatten. Alles weicht ihm; nichts wagt es, ihm zu widerstehn. Er hat großmüthige Gesinnungen gegen den Patroklus; er ist ein zärtlicher, ein warmer Freund; er liebt die Völker; und ob er gleich überaus zornig und heftig ist, so hält er sich doch im Zaume, und ehrt die Götter, den Priamus, und selbst den Agamemnon.

Hektors Charakter hat nach dem Charakter Achills den meisten Glanz: er ist gemacht, der Tapferkeit dieses letztern, der sein Ueberwinder wird, einen höhern Anstrich zu geben. Seine Güte, sein Muth, seine Liebe für sein Vaterland gewinnen ihm aller Herzen. Ob er gleich tapferer ist, als die andern Helden, so prägt ihm doch der bloße Name Achill eine mit Schrecken vermischte Ehrfurcht ein. Man liebt ihn, man beklagt ihn, man ehrt ihn; aber man bewundert seinen Ueberwinder: der eine ist der Horaz, der andre der Curiaz des Corneille.

Agamemnon ist das Ebenbild der höchsten Gewalt. Er besitzt die Eigenschaften, die einem

nem Könige zukommen, Heldenmuth, Wachsamkeit, beständige Aufmerksamkeit auf alles. Bisweilen mißbraucht er seine Gewalt: er ist trotzig und stolz im Glücke, demüthig und so gar niedergeschlagen im Unglücke. Er hatte Unrecht in dem Streite mit dem Achill: und seine Muthlosigkeit kömmt mehr von den Vorwürfen seines Gewissens, als von einer Schwachheit in seinem Charakter her.

Man sieht an dem Priamus ein Exempel der väterlichen Liebe. Er ist zärtlich und voll Nachsicht; aber sein Alter hat ihn schwach gemacht. Nichts ist rührender, als das Gemälde von diesem Alten, wo er den Leichnam seines Sohnes loszukaufen kömmt: die Rede, die er an den Achill hält, ist voll von Empfindungen; und Achill, so unversöhnlich er auch ist, kann ihr nicht widerstehn.

Nestor ist eben so alt wie Priamus; allein sein Alter ist frisch und lebhaft. Sein Muth stralt aus einem von Arbeit abgenützten Körper hervor. Er ist ein alter Liebling des Mars, den der Anblick von Schlachten und Feldlägern verjüngt. Er ist vortrefflich im Rathe; er redet von dem, was er gesehen, von dem, was er gethan, von den Helden, mit denen er umgegangen ist; mit einem Worte: er rühmt die vergangene

gangene Zeit. Seine unter dem Helme grau gewordenen Haare berechtigen ihn, selbst dem Achill und Agamemnon Lehren zu geben, und sein eigenes Leben zum Exempel anzuführen.

Man sehe hier das Porträt vom Ulyß, wie es Homer selbst entwirft. „Im Rathe und in „den öffentlichen Versammlungen schien er an„fangs schüchtern und verwirrt zu seyn; mit „den Augen starr und niedergeschlagen, ohne „Bewegungen und Geberden, erweckte er kein „großes Vorurtheil von einem gewaltigen Red„ner. Aber wenn er sich einmal in Feuer ge„setzt hatte, so war er nicht mehr derselbige „Mensch, und, gleich einem Strome, der mit „Ungestüme von einem hohen Felsen herunter„fällt, riß er alle Gemüther durch die Stärke „seiner Beredsamkeit mit sich fort.“ Was den Krieg betrifft, so schildern ihn seine Thaten besser, als Worte es thun würden: Klugheit und Herzhaftigkeit vereinigen sich in seiner Person. Er ist der Liebling der Minerva.

Man sieht an dem Diomedes alles, was zu einem Krieger gehört: Feuer, Schwerdt, feindliche Geschwader, nichts hält seine Hitze zurück. Er wird verwundet: „ziehe mir diesen Pfeil her„aus,“ sagt er zu seinem Waffenträger, und fliegt wieder in den Streit.

Ajax,

Ajax, Telamons Sohn, ist von einem siedendheißen, ungestümen, feuervollen Charakter: ein starker, dauerhafter Held.

Ajax, Oileus Sohn, ist fast eben so tapfer und hitzig im Gefechte; aber er ist hart und bitter. Die Art, wie er dem Idomeneus im drey und zwanzigsten Buche begegnet, ist ein Beweis davon.

An dem Menelaus sieht man Muth und Tapferkeit; doch scheint er mehr gemacht zu seyn, einen Staat zu regieren, als zu rächen.

Es sind noch tausend andere Personen übrig, deren Rollen, obgleich weniger merkwürdig, dennoch bald durch einen historischen Zug, bald durch eine persönliche Begebenheit, oder durch einen interessanten Umstand charakterisirt werden.

Nun werfe man die Augen auf die Charakter der Götter. Jupiter handelt mit der Allmacht und obersten Gewalt, die ihm eigen ist. Juno ist trotzig, hochfahrend, rachgierig. Minerva besitzt Stärke, Muth, Weisheit. Mars besitzt eine blinde, plumpe Stärke, wie der Krieg, dessen Vorbild er ist. Neptun ist so trotzig und wütend als das Element, worüber er herrscht. Venus hat Reiz und Weichlichkeit; Apollo Geschicklichkeit und Sanftmuth.

Endlich

Endlich stelle man sich alle diese natürlichen und übernatürlichen Kräfte vor, jede auf die ihr eigene Weise charakterisirt; man stelle sie sich in der größten Bewegung vor, im Himmel, auf der Erde, in der Luft, in den Wassern; wie sie die ganze Natur aufbieten, der Sache, die vorgeht, vielmehr diesen als jenen Ausschlag zu geben: so wird man zwar überhaupt eine unendliche Menge von Gegenständen sehn; es wird aber eine Verwirrung seyn, wie in einem Chaos, wo alle Sachen erschaffen liegen, aber noch keine Welt ausmachen, kein regelmäßiges Ganzes. Man muß Ordnung hineinbringen. Laßt uns sehen, wie Homer dieses Kunststück versteht.

XXI. Kapitel.

Anordnung der Sachen.

Eine jede Anordnung in einem Werke der Kunst ist gut oder schlecht, regelmäßig oder nicht, nach dem der Endzweck ist, den sich der Künstler vorsetzt.

Was ist der Endzweck des epischen Gedichts? Die Bewunderung des Lesers zu erregen. Wie erregt es sie? Durch das Wunderbare, verknüpft mit dem Heroischen.

Homer

Homer mußte uns also einen Held vorstellen, der bewundernswürdig wegen seiner Eigenschaften, und bewundernswürdig wegen der wunderbaren Beschützung der Götter war. Hier haben wir seinen Zweck. Die Anordnung der Theile seines Gedichts muß sich auf diesen einzigen Punkt beziehn. Wir wollen sehen, ob er sich in der That darauf bezieht.

Er wählt zu seinem Helden einen Menschen, der eine Göttinn zur Mutter hat. Hieraus folgen zwey Dinge: erstlich, daß er über andere Menschen erhaben seyn muß, weil er von einem Sterblichen und von einer Göttinn gezeugt ist; zweytens, daß er ein Recht auf den besondern Schutz aller der Götter haben muß, die Freunde von seiner Mutter sind. Er muß also bewundernswürdig durch sich selbst und durch den Schutz des Himmels seyn. Hier haben wir alles, was seine Person, seinen Charakter, seine Eigenschaften angeht.

Allein ein Mensch, der gar nicht handelt, wird nicht bewundert: man muß also diesen Held handeln lassen. Wie muß eine Handlung beschaffen seyn, die ihn ganz schildern soll, und so, daß er überall bewundernswürdig ist?

Die Menschen geben ihre Bewunderung keinem Dinge, als was über die gewöhnliche Ordnung

nung der Dinge geht; und je höher diese Dinge erhaben sind, je größer ist ihre Bewunderung. Um also den Achill bewundernswürdig zu schildern, mußte man ihn so schildern, daß er verglichen werden konnte. Wenn er über die gewöhnlichen Menschen erhaben ist, so ist er ein großer Mann; wenn er über große Männer erhaben ist, so ist er fast ein Gott. So schließt Homer. Er hat eine Menge großer Leute geschildert, Achill verdunkelt sie alle. Welches ist denn die Handlung selbst? Man sehe sie hier in zwey Worten.

Agamemnon, ein ungerechter und hochmüthiger König, beleidigt den Achill auf eine empfindliche Weise, zu der Zeit, da man Troja belagert. Achill will nicht mehr für den Agamemnon fechten. Dieser glaubt, er könne seiner entbehren. Er setzt den Trojanern einen Schwarm von Helden entgegen, die alle wegen ihrer Tapferkeit bewundernswürdig sind: allein er wird überwunden; und es wäre um ihn geschehen gewesen, wenn Achill ihn nicht errettet hätte. Dieser Held erscheint, und treibt allein den Feind zurück und triumphirt über die Sieger. Sehet da einen einzigen Menschen, größer als die übrigen zusammengenommen! Warum ist er größer?

Weil er der Sohn einer Göttinn ist, und weil Jupiter seine Sache führt.

Laßt uns zuerst sehn, was der Schutz Jupiters hervorbringt: er macht, daß die Trojaner die Griechen überwinden. Hiernächst was Achills Geburt vermag, nachdem das Schicksal seinen natürlichen Lauf wieder genommen hat: dieser Held macht, daß die Griechen den Triumph über die Trojaner davon tragen. Laßt uns dem Poeten einen Augenblick in diesem doppelten Gesichtspunkte folgen.

Jupiter, der den Achill dadurch rächen will, daß er die Griechen bestraft, schickt dem Agamemnon einen Traum zu, der ihn bewegt, eine Schlacht zu liefern, die für die Griechen unglücklich ausfallen soll: hiedurch kommen beide Armeen in Bewegung. Weil man nicht weiß, warum diese Völker in einen Krieg verwickelt sind: so scheint es, als hätte man mit der Erzählung der Ursachen dieses Krieges den Anfang machen sollen.

Diese Erzählung desto glänzender zu machen, setzt der Poet an die Spitze seines Gedichts ein einzelnes Gefecht zwischen dem Menelaus, dem Gemahl der schönen Helena, und dem Paris, der diese Prinzessinn entführt hatte. Dieß ist vielleicht eins von den sinnreichsten Stücken,

die in der Iliade vorkommen; aber es ist so natürlich, so ungezwungen, daß man gar nicht merkt, daß es ein pures Kunststück ist. Man sieht den Beleidiger und den Beleidigten auf dem Schlachtfelde, und beide interessirte Nationen als Schauspieler auf der Bühne, selbst indem sie Zuschauer des Streites sind. Die Rechte der Tugend werden hier so entschieden, wie man es wünscht. Der Thäter wird zu Boden geworfen, der Beleidigte siegt. Aber wo bleibt Achill und seine Rache? Jupiter giebt dem Hasse der Juno und der Minerva nach, die den Zwist wieder anspinnen: Menelaus wird von dem Pfeile eines treulosen Trojaners verwundet: der Streit fängt wieder an, hitziger als zuvor.

Damit man merken möchte, daß alles dieses der Wille Jupiters sey, der den Achill rächen wollte: so mußte das Glück der Waffen zuerst durch die bloße Ueberlegenheit der Macht entschieden werden. Auch treiben die Griechen, welche viele Helden unter sich zählten, und die von der Pallas und Juno selber beschützt wurden, die Trojaner im Anfange zurück. Apollo mußte sich einer List bedienen, und ein einzelnes Gefecht zwischen dem Ajax und Hektor vorschlagen, um die Macht der siegreichen Grie-

 chen

chen aufzuhalten und dem Blutvergießen unter den Trojanern Einhalt zu thun. Bis dahin triumphiren die Griechen ohne den Achill; und vielleicht wäre Agamemnon, ohne den besondern Willen Jupiters, im Stande gewesen, dieses Helden zu entbehren.

Jupiter rüstet sich mit seinem Zorne: sein Donner rollt die ganze Nacht hindurch; und so bald die Morgenröthe erscheint, verbietet er den Göttern, sich in den Streit zu mischen, und behält sich allein das Recht vor, das Schicksal desselben zu entscheiden. Er entscheidet es so, daß die Griechen geschlagen und bis zu ihren Schiffen getrieben werden, welche die Trojaner in Brand zu stecken anfangen. Nunmehr ist Achill gerochen; Agamemnon hat es stark empfunden, wie unrecht er gethan, den tapfersten unter seinen Kriegern zu beschimpfen.

Der beleidigte Held, dessen Charakter gutartig ist, möchte gern fechten; allein weil er es nicht darf, wegen seines gethanen Eides: so schickt er seinen Freund Patroklus hin, der von dem Hektor getödtet wird. Ihn zu rächen, begiebt sich Achill wieder in das Schlachtfeld.

Nunmehr hält sich Jupiter ruhig, die Dinge nehmen wieder ihren natürlichen Lauf, und Achill zeigt eine solche übermenschliche Stärke,

daß

daß alle Trojaner vor ihm fliehn, den einzigen Hektor ausgenommen, der aber bald von dem Griechischen Helden getödtet wird.

Und so ist Achill groß durch den besondern Schutz Jupiters, der den Agamemnon straft, weil dieser jenen beleidiget hat. Welche Ehre für ihn, das Schicksal so vieler Nationen an seine einzige Person gebunden zu sehn!

Er ist groß durch sich selber, indem er sich als einen Held zeigt, mit dem sich kein anderer Held unter beiden Völkern messen darf. Er hat also alles, was man haben muß, um wahrhaftig bewundernswürdig zu seyn.

Gleichwie aber die Bewunderung, mit Furcht und Haß verbunden, nichts als Schrecken ist, so mußte dieser Held auch zugleich liebenswürdig seyn. Und Homer hat dafür gesorgt, daß er es ist. Er ist von dem Agamemnon gemißhandelt worden, bey Gelegenheit eines heilsamen Rathes, der die ganze Armee rettete. Dieß macht sein Schicksal rührend. Man hat ihn gütig, man hat ihn großmüthig gesehn; er ist ein zärtlicher Freund; er ist ehrerbietig gegen die Götter. Nichts entzieht ihm unsere Bewunderung. Man läßt ihm gern die Gerechtigkeit wiederfahren, die er verdient.

Außer diesen großen Zügen, diesen Zügen eines geistreichen Kopfes, hat Homer noch andere eingestreut, die seinen Held, obgleich nur im Vorbeygehen, so schildern, wie es einem Homer allein zu schildern gegeben ist.

Um die Trojaner anzufeuren, begnügt sich Apollo bloß damit, daß er ihnen zuschreyt: Achill streite nicht mit.

Nach Verlaufe des ersten Tages finden die Griechen schon nöthig, ob sie gleich nur wenigen Verlust erlitten hatten, eine Mauer, einen Graben und eine Verschanzung von Pfälen zu machen; und dieses war ihnen nie in den Sinn gekommen, so lange die Belagerung gedauert hatte: Achill allein war ihre Brustwehe gewesen.

Nach Verlauf des zweyten Tages bringen alle Griechischen Feldherren die Nacht in grausamer Unruhe zu: sie wissen nicht mehr, wie sie dem Hektor widerstehen sollen; die Mauer reicht nicht hin, sie zu sichern.

Am dritten Tage sind ihre Gräben gefüllt, ihre Mauren und Palisaden umgeworfen, fast alle ihre Helden verwundet, andere vom Hektor getödtet; aber Achill ist nur einmal erschienen, das ist genug: das ganze Griechische Lager schläft ruhig, weil es sich auf ihn verläßt. Die Trojaner hingegen, so Sieger sie auch sind, berath-

berathschlagen sich über ihren Zurückzug in die Stadt.

Achill erscheint des folgenden Tages: der Sieg ist nicht mehr zweifelhaft; alle Trojaner werden verjagt, der einzige Hektor, der es wagt, draußen zu bleiben, wird getödtet.

Endlich werden im drey und zwanzigsten Buche Leichenspiele angestellt: Achill kämpft nicht mit, weil er selbst die Spiele anstellt; aber man sagt, daß, wenn er mit stritte, er alle Preise davon tragen würde.

Achill ist also groß durch die Beschützung der Götter; er ist groß durch sich selbst; und er wird es noch mehr durch die Vergleichung, die man zwischen ihm und den andern Helden anstellt.

Homer hat deren vier, die sich durch ihre Tapferkeit besonders hervorthun. Diese Helden sind Diomedes, Ajax, Patroklus und Hektor. Er will die Ehre dieser Helden festsetzen, um hernach die Ehre des Achills darauf zu bauen. Wenn Achill zugegen ist, werden alle vier Helden verdunkelt. Und doch, wenn sich diese vier Helden nicht nach der Reihe durch große Thaten hervorthäten: so würden Achills Thaten nicht allen den Glanz haben, den ihnen die Vergleichung giebt. Was thut also Homer?

mer? Er zeigt gleich anfangs den Achill: hernach entfernt er ihn; hierauf läßt er den Heldenmuth des Diomedes hervorleuchten, der den Mars und die Venus verwundet. Dieser Held wird selbst verwundet und außer Stande zu streiten gesetzt. Ajax nimmt seine Stelle ein, und thut noch mehr, als er: von der Menge übermannt weicht er. Patroklus kömmt in den Waffen seines Freundes Achills: er wird vom Hektor umgebracht. Endlich erscheint Achill selbst, und scheint, in Vergleichung mit den übrigen Helden, mehr ein Gott als ein Held zu seyn.

Die Anordnung, die Homer in Ansehung des Wunderbaren macht, ist nicht weniger bewundernswürdig. Achill hat einen grausamen Schimpf erlitten und will darüber ganz verzweifeln. Er thut eine Bitte an seine Mutter, die ihrer Seits den Jupiter wiederum bittet, ihren Sohn zu rächen: Jupiter verspricht es ihr, und hält sein Wort. Von dieser Anordnung der Dinge im Himmel kömmt alles her, was auf der Ebene vor Troja geschieht. Ja, man sieht, daß der Geist, worinn die Iliade geschrieben ist, ein Geist ist, der, ganz von der Religion durchdrungen, alles den Göttern zueignet,

eignet, sie bey allen Dingen gegenwärtig seyn läßt. Sie erleuchten, sie flößen Muth ein, sie schicken Furcht und Schrecken, sie erretten den einen und lassen den andern umkommen, so wie es ihnen gut dünkt, und das alles mit unsichtbarer Hand, mit einer Allmacht, die sich in Wolken hüllt, um die Menschen nicht zu erschrecken, sondern sie der Unwissenheit ihres Schicksals in Ruhe genießen zu lassen.

Dieß ist die Kunst, womit Homer seinen Zweck zu erlangen und Bewunderung in uns zu erregen sucht.

Wie es aber zur Erregung einer reellen Bewunderung nöthig ist, daß die Handlung, die man bewundert, gleichfalls reel sey, oder es zum wenigsten zu seyn scheine; so sorgt Homer dafür, daß alles, was er erzählt, Wahrscheinlichkeit habe. Nichts ist natürlicher, als die jedesmaligen Wirkungen, die seine Ursachen hervorbringen müssen. Er richtet sie so geschickt und schon von weitem dergestalt zu, daß die Folge davon unmöglich ausbleiben kann. Ich führe nur Ein Exempel an.

Achill mußte stufenweise zum Streite zurückgebracht werden. Anfangs wird ihm der Verlust

lust der Griechen berichtet; er ist nicht gleichgültig dabey: erste Stufe. Er erfährt durch Abgeordnete, daß Agamemnon gedemüthigt ist: zweyte Stufe. Er hört aus seinem Zelte das Geschrey, er sieht den Machaon zurücktragen, er schickt den Patroklus ab, zu wissen, wer verwundet sey: dritte Stufe. Nestor macht dem Patroklus Vorwürfe; er sagt ihm, daß Er doch wenigstens streiten solle, wenn gleich Achill nicht streite: vierte Stufe. Patroklus weint vor dem Achill über das Unglück der Griechen: fünfte Stufe. Achill wird gerührt, er sieht den Hektor die Schiffe zu verbrennen bereit, er giebt dem Patroklus seine Waffen: sechste Stufe. Patroklus wird erwürgt, Achill zieht endlich zum Streite aus. Der Same zu seinem letzten Entschlusse liegt schon völlig in dem ersten Grade der Empfindung, die er hat. Hiebey fieng der Eindruck an, und die Bewegung wuchs immer mehr und mehr, bis der Held zum Streite zurückgebracht ward. So kettet Homer überall die Begebenheiten zusammen. Die Dinge folgen nicht nur auf einander, sondern sie erzeugen sich einander.

XXII. Kapitel.
Homers Sprache.

Was die Sprache betrifft, so können auch Homers Feinde ihm diese Eigenschaft nicht streitig machen. Das ganze Griechische und Römische Alterthum hat sie als das vollkommenste betrachtet, was je geschrieben ist, so wohl was die Wahl, als was die Stellungen der Worte anbetrifft. Wir können hievon nur etwas weniges errathen. Wir wissen aufs höchste die Bedeutung der Worte. Wir können nicht beurtheilen, ob sie edel sind, und in welchem Grade sie es sind; ob jedes Wort an dem Orte, wo es gebraucht ist, das einzige und eigenthümliche gewesen ist. Wir sind der rechten Aussprache nicht gewiß; unsre Organe sind nicht dazu gewöhnt. So daß, wenn Homer uns bezaubert, wir es fast allein der Schönheit der Sachen und der Stärke seiner Züge zu danken haben, die, ob sie gleich für uns halb ausgelöscht sind, uns dennoch schöner zu seyn scheinen, als der meisten Neuern ihre, deren Kolorit noch ganz frisch ist.

Alles trägt bey ihm das Gepräge eines Geistes vom ersten Range. Die Farbe dieses Geistes läßt sich von einem Ende bis zum an-

dern spüren, von der Erschaffung der Dinge an, bis auf den kleinsten Ausdruck. Seine Sprache ist so lebhaft, wie sein Held. Es sind keine Feuerfunken, sondern Stralen von Feuer, von einem stets lodernden Feuer; wir sehen die Sachen selbst, und nicht die Bilder der Sachen. Man findet hier keine schimmernden Gegensätze, keine künstlichen Fragen, keine kleinen verstohlnen Metaphern, die einen unzeitigen Glanz streun: alles zielt auf Wahrheit und gesunde Vernunft. Seine Erzählung hält immer einen gleichen Schritt in mehr als sechzehn tausend Versen; sie ist voll Stärke, voll Feuer und Anmuth, und dabey so natürlich und so wohl verknüpft, daß man sagen möchte, der Poet hätte weiter nichts gethan als nachgeschrieben, was ihm die Natur vorgesagt.

Er hat eine bewundernswürdige Geschicklichkeit, durch den Ton und die Stellung der Wörter die Eigenschaft der Sachen auszudrücken. Wenn ein Sturmwind um den Mastbaum saust und die Segel zerreißt, so glaubt man, das Sausen zu hören:

. . . . . . ἱστια δε σφιν
Τριχθα τε και τετραχθα διεσχισεν ἰς ἀνεμοιο.
Odyff. ι. 70.

Wenn

Wenn Nestor in der Versammlung aufsteht, eine Rede zu halten, so ist seine Beredsamkeit einem Honigflusse gleich, und der Vers fließt mit einer Lieblichkeit, die dem Ohre ungemein schmeichelt:

. . . . . . τοισι δε Νεϛωρ
Ἡδυεπης ἀνοϱουσε, λιγυς Πυλιων ἀγοϱητης,
Του και ἀπο γλωσσης μελιτος γλυκιων ῥεεν αὐδη.
Il. α. 247.

Wälzt Sisyphus zu seiner Strafe ein Felsstück auf die Spitze des Berges: so hat der Vers einen schwerfälligen, mühsamen Gang:

Λααν βασταζοντα πελωϱιον ἀμφοτεϱῃσιν.
Od. λ. 593.

Ist der ungeheure Stein oben, so stürzt er herunter, und der Vers springt mit ihm:

Αὖτις ἐπειτα πεδονδε κυλινδετο λαας ἀναιδης.
Ibid. 597.

Will er die Geschwindigkeit der Pferde ausdrücken: so ist nichts flüchtiger, als seine Verse:

Οἱοι Τϱωϊοι ἱπποι, ἐπιϛαμενοι πεδιοιο
Κϱαιπνα μαλ᾽ ἐνθα και ἐνθα διωκεμεν, ἠδε φεβεσθαι.
Il. ε. 222.

Man hört in seinen Beschreibungen von Schlachten das Getümmel des Krieges, das Klirren der Waffen, man hört den Donner Jupiters rollen und die Erde unter den Füßen der Streitenden ertönen. Man ist nicht bey dem Dichter,

Dichter, man ist mitten unter seinen Helden. Man liest sein Werk nicht; man glaubt, alles zu sehen, zu hören, man ist gegenwärtig bey allem, was er erzählt. Der Geist, die Einbildungskraft, das Herz, alle Vermögen unsrer Seele werden von der Größe des Interesses, von der Lebhaftigkeit der Gemälde, und von dem harmonischen Gange des poetischen Ausdrucks eingenommen.

Wir wollen keine besondern Stücke hievon anführen, weil man von dem, was wir bereits von dieser Materie beygebracht haben, sehr leicht die Anwendung hierauf machen kann. Ueberdem ist es schwer, unter einer so großen Menge glänzender Schönheiten eine Wahl anzustellen.

Von erhabenen Gesinnungen haben wir ein Exempel an der Rede des Ajax: Vater der Götter, laß uns umkommen, wenn es dein Wille ist, mache es nur licht um uns!

Erhabene Bilder finden wir überall. Neptuns Wagen fliegt über die Wellen hin: das Meer weicht ihm zu beiden Seiten aus; die eherne Achse wird unterhalb nicht benetzt; die Wunder des Oceans steigen frohlockend aus ihren Höhlen hervor, und erkennen ihren Herrn. — Jupiter schüttelt sein unsterbliches Haupt, und

der ganze Olympus zittert. — Neptun stößt seinen Dreyzack in die Erde: Pluto springt von seinem Throne auf und schreyt laut vor Schrecken. — Patroklus ist todt: alles trauret, was dem Achill zugehört; seine Streitrosse, von himmlischer Abkunft, weinen große Tropfen, die auf die Erde fallen. — Priamus bittet um den Leichnam seines Sohnes; er wirft sich zu den Füßen Achills, er ergreift seine Hände, diese Hände, an denen noch das Blut seiner Söhne klebt. Welch ein Gedanke! Welche Stärke des Ausdruckes!

Was soll man von seinen Gleichnissen sagen, worinn sich sein Reichthum und seine Fruchtbarkeit am meisten zeigen?

Menelaus will den Paris bekämpfen: dieß ist ein Löwe, der seinen Raub sieht und der auffährt, ihn zu verschlingen; Paris weicht erschrocken zurück, wie ein Wandersmann, der auf eine Schlange tritt, die er nicht gesehen hatte. Eine Armee mit ihren Schilden bedeckt, steigt vom Gebirge herab: dieß ist eine Feuersbrunst, die den Wald ergriffen hat; sie rückt fort und erregt einen Staub: dieß ist eine Wolke, die in ihrem Schooße ein Ungewitter trägt. Mars eilt verwundet aus dem Treffen; er brüllt, wie der Donner. Ulyß ist allein mitten unter den

Troja-

Trojanern: dieß ist ein wilder Hauer, der von allen Seiten ficht. Hektor stürmt das Lager der Griechen: dieß ist ein räuberischer und blutgieriger Wolf, der seine Beute sucht. Ein junger Streiter wird von einem tödtlichen Pfeile getroffen: dieß ist ein purpurner Mohn, der sein sterbendes Haupt niedersenkt. Mit einem Worte: die Iliade ist ein unermeßliches Gebäude, mit allen Arten von erhabenen, edeln, majestätischen, lachenden, anmuthigen, naiven, rührenden, zärtlichen Bildern geschmückt; und je näher man es betrachtet, je mehr erstaunt man darüber, je mehr bewundert man den Umfang, den Reichthum, die Tiefe und die Größe des Geistes an seinem Baumeister.

XXIII. Kapitel.

Von Homers Fehlern.

Ob wir uns gleich nur bloß anheischig gemacht haben, unsere Begriffe von der Epopöe mit dem Beyspiele Homers zu rechtfertigen, nicht aber den Homer selbst zu rechtfertigen, wofern er Fehler hat: so wollen wir doch über diese Sache ein Paar Worte hinzufügen, damit junge Leute nicht ganz ohne Antwort bleiben, wenn sie hie und da einen Zoilus antreffen sollten.

Mir gefällt Horazens Weise, wie er den Homer anklagt: es ist mehr ein Verdacht, als eine Anklage; ja er ist verdrießlich, daß er diesen Verdacht hat: indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.

Es giebt einige Reden bey ihm, die etwas zu lang sind, ob sie gleich eben deswegen zu Nestors Charakter gehören.

Bisweilen scheinen uns gewisse Vergleichungen nicht edel genug zu seyn, ob sie gleich sehr richtig sind, wie das Gleichniß vom Esel, den die Knaben aus dem Kornfelde jagen: er weicht langsam; er rupft zur Rechten und zur Linken Aehren aus: also wich Ajax, von den Feinden gedrängt, langsam zurück und tödtete deren viele, indem er wich. Ein andrer Held kam immer wieder zum Streite zurück, wie eine hartnäckige Fliege, die man immer verjagt und die immer wieder kömmt. Diese Vergleichungen sind richtig; weil aber diejenigen, die sich daran stoßen, den edlen Ausdruck nicht bemerken, der sie erhöht: so sehen sie nichts als den nackten und an sich selbst geringen Gegenstand.

Bisweilen kommen kleine Nebenumstände vor, die uns zu geringfügig und zu oft wiederholt zu seyn scheinen, bey dem Anzuge der Helden, bey dem Tauwerke eines Schiffes, das

abgeht oder ankömmt. Diejenigen, die hierinn die Gebräuche der Zeiten suchen, sind mit diesen kleinen Umständen sehr wohl zufrieden; ein Leser aber, der nichts als den Poeten sucht, möchte gern mit einem Mal zur Hauptsache kommen.

Jedermann muß gestehen, daß seine Götter mehrentheils mit geringem Anstande vorgestellt werden: sie sind weniger werth, als seine Helden. Allein Homer hat sie nicht geschaffen, er hat sie so geschildert, wie man sie glaubte. Und diejenigen, die ihn den Vater der Mythologie genannt haben, haben damit nichts anders sagen wollen, als daß er durch seine Verse die unbestimmten Meynungen, die unter den verschiedenen Völkern im Schwange giengen, gesammelt und bestimmt habe. Anstand und Ordnung bey den Göttern des Heidenthums verlangen, heißt Weisheit bey der Thorheit suchen. Wir können sie heutiges Tages beym Homer als groteske Gemälde ansehn, die aber von dem größesten Maler, nach den Begriffen derer gemacht sind, für welche er schrieb. Denn aus diesem Gesichtspunkte muß man alles betrachten, wenn man ein richtiges Urtheil fällen will.

Die

Die Alten haben die Wiederholungen im Homer niemals getadelt; sie haben ihm so gar ein Verdienst daraus gemacht. „Ich weiß nicht, „wie es kömmt, sagt Makrobius, daß dergleichen Wiederholungen dem Homer so wohl anstehn, und keinem anstehn, als ihm allein.“ Eine Eigenschaft, die sich zu dem Alterthume und zu der Dichtungsart dieses Poeten unvergleichlich schickt. Denn nichts macht die Hitze der Komposition so kalt und löscht das Feuer des Dichters so sehr aus, als die beständige Sorgfalt, die kleinsten Umstände allemal abzuändern. Es scheint, als ob Homer hierinn, so wie in vielen andern Dingen, die undankbare Arbeit einer allzugewissenhaften Ausbesserung verschmähet habe. Ein großer Maler hält sich nicht für verbunden, alle seine Gemälde dergestalt abzuändern, daß sie nicht das geringste mit einander gemein haben sollten. Wenn die Hauptfiguren völlig unterschieden sind: so vergiebt man ihm leicht die Aehnlichkeit im Erdreiche, in der Luft, in den Gewändern.

Homer giebt ebendemselben Helden immer ebendasselbe Beywort: weil zu seiner Zeit die Beywörter einen Theil des Namens ausmachten, und man niemals einen Mann von Anse-

hen nannte, ohne ein kleines Lob hinzuzusetzen. Die Morgenländer folgen dieser Gewohnheit noch itzt. Wir selbst haben viele Namen unter uns, die man nicht verstehen kann, wenn sie nicht mit einem Beyworte begleitet werden, wie in der Brandenburgischen Geschichte: Albrecht der Schöne, Albrecht der Bär, Albrecht der Achill.

Man beschuldigt die Helden Homers, daß sie nicht genug Zurückhaltung bey ihren Wortwechseln beobachten; dieser Tadel fällt zum Theil auf den Achill. La-Mothe, der ihn auf die Bahn bringt, will haben, daß Achill jung, kriegerisch, in der Hitze eines sattsam gerechten Zornes, so ruhig seyn soll, als ein Philosoph; und aus zwey oder drey Worten, die im Französischen nicht anders als durch niedrige und platte Ausdrücke übersetzt werden können, schließt er, daß Achill eben so plump ist, wie Thersites; und so fährt er fort, vom Besondern auf das Allgemeine zu schließen, und bezüchtigt dieses Fehlers alle Helden der Iliade.

Was endlich die Grausamkeiten anlangt, die man in der Schlacht an den Feinden ausübte: so sind sie niemals, weder von den Griechen,

noch von den Römern, für Grausamkeiten gehalten worden. Die Religion selbst erlaubte damals dem Sieger, der Seele seines gestorbenen Freundes ein Opfer von auserlesenen Gefangenen zu bringen. Dieses ist so gewiß, daß auch so gar der Held der Aeneide, dieser so weise und fromme Mann, gefangene Jünglinge aufbewahrt, sie auf dem Scheiterhaufen des Sohnes des alten Evanders abzuschlachten:

- - - - - Sulmone creatos
Quattuor hic juvenes, &c.

Und ihnen ein Verbrechen daraus machen wollen, daß sie, gegen die Thränen unerbittlich, sich allein durch das Lösegeld gewinnen lassen, und nur vergeben, um sich zu bereichern: heißt wider Gebräuche deklamiren, die durch die Gesetze des Krieges, durch das Völkerrecht, und durch die Sitten der Zeit und der Nation autorisirt waren. Ueberdem so kömmt es nicht darauf an, zu wissen, ob die Sitten, die Homer schildert, gut oder böse sind; sondern ob sie zu seiner Zeit, oder zur Zeit des Trojanischen Krieges wirklich so gewesen sind, als er sie schildert.

Ich rede nicht von einem andern Vorwurfe, nehmlich, daß er seinen Held grausam gemacht habe. Diese Leute kennen den Achill nur aus dem Porträt, welches Horaz von der einen Hälfte des Gesichts gemacht hat. Achill war feurig, brausend, jachzornig, fürchterlich; aber mit allem dem gütig, menschlich, von allen Göttern geliebt, bewundert und geehrt von den Griechen: Priamus selbst und die Trojaner konnten nichts übels von ihm sagen; und wenn er, nach unsern Sitten zu urtheilen, Grausamkeiten begeht, so waren es für ihn Pflichten, nach den Meynungen, die man zu Homers Zeiten davon hatte.

Wenn man mich nun frägt: welche Lehren ich aus der Lesung dieser Iliade ziehen kann; so antworte ich, hier sind sie: die erste ist, daß die Gottheit allenthalben ist, daß sie überall wirksam ist, daß ohne sie nichts auf der Welt geschieht. Vielleicht ist dieß das hauptsächlichste Augenmerk des Dichters gewesen. Die zweyte Lehre ist: daß, wenn wir den Himmel um Rache anrufen, es uns sehr leicht gereuen kann, daß wir sie erhalten haben: diese folgt aus der Handlung des Gedichts. Wenn ich den Agamemnon betrachte, so werde ich sagen: Man muß diejenigen nicht beleidigen, deren Hülfe man

nöthig hat. Wenn ich den Achill ansehe, so werde ich dabey gedenken: daß uns das Vergnügen der Rache oft allzutheuer zu stehen komme. Wenn ich die Griechen und Trojaner ansehe, werde ich sagen: daß das Volk oft die Fehler der Prinzen büßen müsse. Endlich werde ich sagen, wenn ich die Wirkung von der Gegenwart und der Abwesenheit Achills erwäge: Zwey vereinigte Menschen sind weit stärker, als der eine ohne den andern ist. Alles sehr gute Lehren, wovon aber gewiß keine einzige dem Homer zur Grundlage seines Gebäudes gedient hat.

Wir schließen; und setzen nur dieses noch hinzu: Wenn die Epopöe überhaupt eine poetische Erzählung von einer wunderbaren Handlung ist: so wird man die Iliade eine poetische Erzählung der wunderbaren Rache des Achills nennen können; die Odyssee eine poetische Erzählung der wunderbaren Wiederkunft des Ulysses; und die Aeneide eine poetische Erzählung der wunderbaren Niederlassung Aeneens in Italien. Wir wollen von der Fabel dieser beiden Gedichte einen Auszug machen; aber weit kürzer, als wir bey der Iliade gethan haben.

XXIV. Kapitel.

Fabel der Odyssee.

Der Inhalt der Odyssee ist, wie wir eben gesagt haben, Ulyssens Wiederkunft nach Ithaka, einer kleinen Insel, deren König er war. Dieser Held hatte den Vortheil nicht, von Geburt ein Halbgott zu seyn, wie Achill, der ein Sohn der Thetis war: indessen verdiente er es zu seyn; oder, mit andern Worten, er besaß eine unendliche Klugheit, eine mehr als menschliche Stärke des Geistes; und der Schutz der Göttinn Minerva, verknüpft mit diesen großen Eigenschaften, machte ihn so bewundernswürdig, als den Achill selber.

In der Iliade sieht man nichts als Schlachten; hier ist der Triumph der Stärke. In der Odyssee herrscht Unglück und Gefahr, die der Mensch durch Klugheit und Geduld überwindet. In der Iliade ist der unumschränkte Regierer aller Sachen Jupiter selbst, ein Gott, dessen Eigenschaft die Allmacht ist. In der Odyssee ist die Göttinn der Vernunft und Weisheit die Begleiterinn des Menschen und seine Erhalterinn.

Die Iliade ist mehr gemacht, uns zu rühren, uns in Erstaunen zu setzen, unsere Leidenschaften zu erregen. Die Odyssee giebt uns mehr

Unterricht durch allegorische Erzählungen, durch Schilderungen, durch Sittenlehren. Auch war Achill nichts weiter als ein Krieger, und Ulyß war ein Weiser, und zwar ein Weiser, der mit den Schicksalen der Menschheit kämpfte.

Die Odyssee eröffnet sich mit einer Rathsversammlung der Götter, worinn Ulyssens Wiederkunft beschlossen wird. Minerva selbst sorgt für den jungen Telemach; sie will ihn würdig machen, an der Seite seines Vaters zu erscheinen, wenn dieser wieder in sein Reich eingesetzt werden wird. Merkur eilt zur Kalypso, ihr den Willen der Götter zu verkündigen und ihr zu gebieten, daß sie den Ulyß ziehen lasse. Dieser Held reiset ganz allein, durchschifft das Meer, und wird von einem Ungewitter, das Neptuns Zorn erregt hatte, an die Insel der Phäacier geworfen. Hier bleibt er, bis man ihm ein Schiff giebt, das ihn nach Ithaka überbringt. Er kömmt daselbst an und bringt es, mit Hülfe der Minerva, so weit, daß er alle diejenigen am Leben straft, die seine Abwesenheit gemißbraucht und in seinem Hause und Königreiche Unordnung angerichtet hatten.

Dieß ist die ganze Fabel der Odyssee, einige Erzählungen ausgenommen, die der Poet als Episoden, das ist, als unabhängige Stücke ein-

geschaltet hat, die weggenommen werden können, ohne das Gedicht wesentlich zu verändern. Gleiche Theologie in beiden; gleiche Angabe himmlischer und irdischer Ursachen. Die Gottheit lenkt alles, herrscht in allem. Ohne diese wäre es kein episches Gedicht.

Noch ein Wort von der Historie der Homerischen Gedichte.

Dem Aelian zu Folge sang man ehemals abgerissene Stücke davon, denen man besondere Titel gab: Der Streit bey den Schiffen; Die Thaten des Patroklus; die Grotte der Kalypso. Man nannte sie Rhapsodien, und ihre Sänger Rhapsodisten. Pisistratus, ein König in Athen, sammelte diese Stücke zusammen, brachte sie in ihre natürliche Ordnung, und setzte daraus die beiden poetischen Werke zusammen, die wir unter dem Namen der Iliade und der Odyssee besitzen. Man hat nachher verschiedene berühmte Ausgaben davon gemacht. Aristoteles machte eine für den Alexander, der sie in eine kostbare Kiste legte, die er unter der Beute vom Darius gefunden hatte, und die man die Ausgabe der Kiste nannte. Endlich machte Aristarch, welchen Ptolomäus Philometor zum Hofmeister über seinen Sohn Evergetes gesetzt hatte, eine so richtige und genaue

Ausga-

Ausgabe davon, daß sein Name der Name der Kritik selber geworden ist. Man sagt ein Aristarch, anstatt zu sagen, ein guter Richter in Werken des Geschmacks. Seine Ausgabe wird für diejenige gehalten, die wir noch itzo besitzen.

XXV. Kapitel.

Zergliederung der Aeneide.

Wenn man den Homer liest, stellt man sich diesen Dichter so vor, als wenn er in seinem Weltalter das einzige Licht ist, das mitten in der Finsterniß leuchtet; einsam bey der einsamen Natur, ohne Rath, ohne Bücher, ohne gelehrten Umgang, seinem eigenen Geiste überlassen, oder nur allein von den Musen unterwiesen: so natürlich, so wahr, so naiv ist er.

So bald man hingegen den Virgil aufschlägt, merkt man, daß man in eine erleuchtete Welt kömmt, daß man bey einer Nation ist, wo Pracht und Geschmack regieren; wo alle Künste, die Bildhauerkunst, die Malerkunst, die Baukunst Meisterstücke aufzuweisen haben; wo Kenntniß und Talente vereinigt sind.

Das Sekulum des Augustus war fruchtbar an gelehrten Leuten, an Philosophen, die die Natur und die Künste kannten; die die alten und die neuen Autoren gelesen, die sie verglichen, die ihre Schönheiten untersucht hatten und noch täglich so wohl mündlich als schriftlich untersuchten. Virgil mußte sich dergleichen Vortheile zu Nutze machen. Und man merkt es, wenn man ihn lieset, wie sehr er sie sich wirklich zu Nutze gemacht hat. Man nimmt bey ihm die Sorgfalt und Genauigkeit eines Autors wahr, der Regeln kennt, und sich scheut, sie zu übertreten; der feilt und unaufhörlich feilt, weil er den Tadel der Kenner befürchtet. Er ist überall reich, überall richtig, überall zierlich; seine Gemälde sind gleich lebhaft und gleich natürlich kolorirt. Als ein erfahrner Kunstverständiger wollte er sich lieber am Ufer halten, als sich dem Ungewitter aussetzen. Homer überläßt sich sicher und ohne Furcht seinem Geiste. Er malt immer mit großen Zügen, nicht ohne Gefahr, zuweilen die Gränzen der Kunst zu überschreiten; die Natur allein führt ihn; er sieht sie ohne Nebel; er folgt ihr, er wählt sie, er verschönert sie, und weiß in dem poetischen Gemälde, welches er von ihr macht, ihre ganze Seele, ihr ganzes Leben beyzubehalten.

Der erste Schritt, den Virgil zu thun hatte, als er ein episches Gedicht zu verfertigen unternahm, war, daß er einen Stoff wählte, der ein solches Gebäude tragen konnte, einen Stoff, der an die fabelhaften Zeiten gränzte, der bey nahe selbst eine Fabel war, und wovon man nur verwirrte, unvollkommene Begriffe hatte, die sich folglich am besten zu epischen Erdichtungen schickten. Zweytens, mußte zwischen diesem Stoffe und zwischen dem Volke, für welches man den Stoff zurichten wollte, eine interessante Beziehung vorhanden seyn. Und diese beiden Stücke vereinigen sich vollkommen bey der Ankunft Aeneens in Italien. Dieser Prinz ward für den Sohn einer Göttinn gehalten. Seine Historie verlor sich in der Fabel. Ueberdem behaupteten die Römer, daß er der Stifter ihrer Völkerschaft und der Ahnherr ihres ersten Königes sey. Virgil hat also eine gute Wahl getroffen, daß er zum Stoffe seines Gedichts die Niederlassung Aeneens in Italien genommen hat.

Seiner Materie noch ein neues Interesse mitzutheilen, hat der Dichter sich der Rechte seiner Kunst bedient, und für gut gefunden, manche Züge zum Lobe des Prinzen und der Nation mit einzuweben, und allegorische Gemälde aufzustellen,

len, worinn sie sich selbst mit Vergnügen erkennen konnten. Aber aus dieser Allegorie ist sein Gedicht keineswegs erwachsen; wir haben es schon oben gesagt und bewiesen. Wenn kein August, wenn keine Römer jemals gewesen wären, so wäre die Aeneide nichts desto weniger ein episches Gedicht. Wir betrachten die Aeneide als ein Gedicht, und nicht als einen Panegyrikus; eben so wie wir die Iliade betrachtet haben.

Nachdem der Stoff gewählt war, und der Geist des Dichters alle Materialien erschaffen und zugerichtet hatte, kam es darauf an, sie zusammen zu bringen, zu ordnen, zu verbinden. Wir wollen sie in der Ordnung aufführen, die ihnen der Autor gegeben hat: damit man jedes Stück so wohl an sich selbst, als auch durch Vergleichung mit dem vorhergehenden oder nachfolgenden, beurtheilen könne.

1 Buch. Aeneas schifft aus Sicilien ab; alsobald erregt Juno, die Feindinn der Trojaner, ein Ungewitter, welches ihn an die Küsten von Afrika wirft. Venus, die Mutter und Schutzgöttinn dieses Helden, beklagt sich beym Jupiter über das Unglück ihres Sohns. Jupiter tröstet sie dadurch, daß er ihr die künftigen Schicksale dieses Sohnes zeigt, und schickt

augen-

augenblicklich den Merkur ab, der die Dido, die über diese Küsten herrschte, geneigt machen muß, ihn bey sich aufzunehmen. Aeneas kömmt an, umgeben mit einer Wolke, die Venus um ihn herumgezogen hat; und da er eine geneigte Aufnahme findet, läßt er seinen Sohn herbeykommen mit Geschenken für die Königinn. Aber Venus, um der Dido eine Liebe gegen den Aeneas beyzubringen, und ihn dadurch wider einen neuen Verdruß von Seiten der Juno zu verwahren, schickt den Kupido anstatt des Askanius hin.

2 Buch. Nach einem großen festlichen Gastmahle erzählt Aeneas seine Unglücksfälle: die Eroberung von Troja, seine Bemühungen, die Griechen heraus zu jagen, und endlich seine Flucht mit seinem Vater, seinem Sohne, seinen Göttern und seiner Gemahlinn Kreusa, die sich verirrt und in den Gassen des brennenden Troja verliert.

3 Buch. Aeneas segelt von der Trojanischen Küste ab. Er will sich anfangs in Thracien niederlassen; aber einige schreckliche Wunderzeichen heißen ihn in das Vaterland seiner Voraltern ziehn. Er glaubt, es sey die Insel Kreta; eine ansteckende Seuche macht, daß er diesen Vorsatz ändert. Endlich erfährt er von

seinen

seinen Göttern, daß er sich nach Italien wenden soll. Er schifft vor Aktium vorbey und stellt dort Kampfspiele an. Er gelangt endlich zu Drepanum an, von dannen ihn ein Sturm nach Karthago verschlägt; und hier ist es, wo er seine Erzählung macht.

4 Buch. Dido, von dem Verdienste und den Unglücksfällen des Aeneas gerührt, wird sterblich in ihn verliebt. Sie wünscht, daß er sich in Afrika festsetzen möchte; aber Merkur wird vom Jupiter gesandt, ihm anzubefehlen, daß er sich nach Italien wenden soll. Er geht ab, und Dido nimmt sich aus Verzweifelung das Leben.

5 Buch. Nachdem Aeneas aus dem Hafen von Karthago gesegelt ist, nöthigt ihn ein Ungewitter, bey Sicilien anzulanden, allwo er Spiele anstellt, wegen der Jahresfeyer seines verstorbenen Vaters. Worauf er, unter dem Schutze Neptuns, abreist und in Italien anlangt.

6 Buch. Sein Vater hatte ihm in einem Traume zu wissen gethan, daß er in die Hölle hinabsteigen müsse, um daselbst seine Nachkommenschaft zu sehn. Die Kumische Sybille, eine Prophetinn der Götter, steigt mit ihm hinab, und zeigt ihm die Strafen der Gottlosen

und die Belohnungen der Frommen, und alles, was die Heiden von einem zukünftigen Leben glaubten. Endlich hält er mit seinem Vater Anchises die Musterung über die Seelen, die dereinst im Römischen Reiche berühmt werden sollten.

7 Buch. Er geht tiefer in Italien hinein und gelangt an das Ufer der Tiber. Latinus, der in dieser Gegend regierte, hatte eine einzige Tochter, die das Orakel einem Fremdlinge bestimmte. Aeneas wird zum Schwiegersohne erwählt; aber Juno läßt die Alekto aus der Hölle kommen, die die Königinn über diese Heyrath rasend macht. Turnus, der Ansprüche auf sie hatte, wird von eben derselben Furie entzündet: alles verkündiget Krieg, und Turnus versammelt bereits seine Bundesgenossen.

8 Buch. Aeneas auf seiner Seite geht, auf den Rath des Tibergottes, zum Evander, und von da zu den Thyrrheniern und sucht Hülfe. Er empfängt von der Venus göttliche Waffen, worauf Augustus Thaten vorgestellt sind.

9 Buch. Unterdessen Aeneas abwesend ist, räth Juno dem Turnus, das Trojanische Lager anzugreifen. Dieser Prinz will ihre Schiffe verbrennen, die sich alsbald in Nymphen verwandeln. Die Trojaner berathschlagen sich

mit einander, ob sie hinschicken und den Aeneas zurückrufen sollen. Nisus und Euryalus nehmen die Gefahr der Bothschaft über sich, und kommen darinn um. Turnus greift das Lager an; Pandarus und Bitias öffnen plötzlich die Thore und schließen sie wieder zu, so bald Turnus hineingedrungen ist. Dieser durchstreicht das Lager, wirft sich in den Strom und schwimmt hinüber zu seiner Armee.

10 Buch. Jupiter hält Rath, und weil er die Venus und Juno nicht vereinigen kann, so erklärt er sich, daß er sich gar nicht unter die Trojaner und Rutuler mischen, sondern alles dem Schicksale überlassen wolle. Aeneas kömmt zurück, begegnet seinen Schiffen, die in Nymphen verwandelt waren, welche ihm die Gefahr berichten, worinn sein Lager steht. Er landet glücklich an. Pallas, der Sohn Evanders, wird sogleich am ersten Tage getödtet. Aeneas, um ihn zu rächen, richtet ein entsetzliches Blutbad an; und vielleicht wäre Turnus selbst umgekommen, wenn Jupiter der Juno nicht die Gefahr, worinn er wäre, berichtet und ihr erlaubt hätte, den Turnus zu betriegen, dadurch daß sie ihm ein Schattenbild von dem Aeneas vorstellt, das bis in ein Schiff flieht. Turnus verfolgt es, steigt in das

Schiff, und kaum ist er darinn, so zerreißt Juno das Tau, und Turnus wird von den Wellen bis nach seiner Residenz Ardea geführt.

11 Buch. Man macht einen Waffenstillstand, die Todten zu begraben. Latinus hält Rath, ob er um Friede bitten soll. Turnus widersetzt sich, und will den Aeneas zu einem einzelnen Gefechte auffodern. In diesem Augenblicke hört man ein Geschrey: man erfährt, daß Aeneas auf zwey Seiten einbrechen will: man legt ihm einen Hinterhalt. Weil aber die Lateiner aus dem Felde geschlagen werden, verläßt der Hinterhalt seinen Posten, und Aeneas kömmt am Abend vor den Mauern der Stadt an.

12 Buch. Die Lateiner sind bestürzt und niedergeschlagen; Turnus entschließt sich, ganz allein mit dem Aeneas zu fechten. Man macht einen Vertrag, der aber von den Lateinern alsobald gebrochen wird, die auf den Aeneas schießen und ihn verwunden. Venus heilt ihn augenblicklich, und der Held fliegt wieder in den Streit, und fodert mit lauter Stimme den Turnus auf, der ihm aber ausweicht. Aeneas rückt an die Stadt, fängt an die Palisaden zu verbrennen. Die Königinn erhenkt sich aus Verzweifelung. Endlich kämpft Turnus, und ungeachtet des Schutzes seiner Schwester

Juturna, fällt er unter den Streichen des Aeneas.

XXVI. Kapitel.

Einige Anmerkungen über den Homer und Virgil.

Die Griechen und die Lateiner haben nichts schöneres, nichts vollkommneres in ihren Sprachen, als die Gedichte Homers und Virgils. Sie sind die Quelle, das Muster und die Regel des guten Geschmacks, wie wir bereits beym Homer erinnert haben, und der Geschmack ist der oberste Gesetzgeber in der schönen Litteratur. Daher ein jeder Liebhaber der Wissenschaften die Werke dieser beiden Dichter inne haben und zwar vollkommen inne haben muß.

Sie haben beide etwas Göttliches in ihrem Ausdrucke. Man kann nichts mit mehrerer Stärke, Nachdrucke, Würde, Harmonie, Genauigkeit sagen, als diese beiden Dichter gethan haben. Und anstatt sie mit einander in diesem Stücke zu vergleichen, mag man mit dem jungen Cyrus sagen: Mein Großvater ist der schönste unter den Medern, und mein Vater der schönste unter den Persern.

Ganz anders verhält es sich mit der Fabel beider Gedichte. In diesem Stücke sind sie einer Vergleichung sehr wohl fähig. Wir wollen ohne Vorurtheil sehen, worinn der eine den andern übertrifft. Es ist hier nicht darum zu thun, etwas zu kritisiren, sondern sich, so viel möglich, richtige Begriffe zu machen. Und ehe ich weiter gehe, erkläre ich mich, daß niemand den Virgil mit größerm Entzücken lesen kann, als ich, daß seine Verse, seine Wendungen, seine Gemälde mir ein unaussprechliches Vergnügen machen, und dieses von einem Ende bis zum andern. Was ich also sagen werde, muß man für die Meynung eines Beobachters und nicht eines Tadlers ansehn.

I Anmerkung. Homer hat einen schöpferischen Geist, der weit über den Lateinischen Poeten geht. Nicht zu rechnen, daß er in sich selbst so viele Ideen fand, als hinreichend waren, zwey sehr lange Gedichte anzufüllen; so besaß er auch noch das Geheimniß, das längste von beiden aus dem kleinsten und magersten Stoffe, der je gewesen ist, hervorzuziehn: aus der Ueberwerfung zweyer Prinzen um eine Sklavinn. Virgil, um seine Laufbahn zu vollenden, sieht sich genöthigt, seinen Held zu einem Pilger, Liebhaber, Gesetzgeber und Krieger zu machen;

chen; er läßt ihn lange Erzählungen machen; er läßt ihn in die Hölle hinabsteigen. Was hätte er uns zu sagen gehabt, wenn er seinen Stoff nur aus einem einzigen Umstande des Krieges mit dem Turnus hergenommen hätte? Homer leitet alles ohne Umschweif aus dem Zanke Agamemnons her; aus diesem einzigen Keime entstehet alles. Nichts fremdes, keine langen poetischen Erzählungen, keine großen Gemälde zur Unzeit; das ganze Werk ist von Einer Natur und aus Einem Stücke.

II Anmerkung. Virgil gebraucht das Wunderbare, eben so wie Homer: allein er weiß es nicht so gut wie er zu mischen, es mit den natürlich handelnden Wesen zu verbinden. Juno legt dem Trojanischen Helden Hindernisse in den Weg: allein ist die übernatürliche Gewalt, die man ihr entgegen setzt, hinreichend genug, daß er, trotz aller Hindernisse, zum Ziele kömmt? Venus kann ja nichts, als vor dem Jupiter weinen, und dieser nichts, als sie auf das Schicksal verweisen. Dieser Gott, der mächtigste unter den Göttern, ist bey dem Römischen Dichter ohne Kraft, ohne Wirksamkeit, eine vernunftlose Maschine. Er sieht weder auf den Gerechten noch auf den Ungerechten:

Tros Rutulusve fuat, nullo discrimine habebo.

Beym Homer siehet er, handelt er, belohnt und bestraft er; ist er ein unumschränkter und allmächtiger Regent. Er will, daß Troja untergehen soll: weil Laomedon ein Meineidiger und Paris ein Räuber war. Er will, daß Achill gerächt werden soll: weil ihn Agamemnon beschimpft hat. Die Zwischenkunft der Götter ist kalt beym Virgil, und voll Feuer und Leben beym Homer.

III Anmerkung. In einem epischen Gedichte muß nichts Wichtiges ohne die Zwischenkunft der Götter geschehn. Virgil selber lehrt es uns, indem er sie überall einmischt. Warum ist denn das erste Ungewitter eine Wirkung des Zornes der Juno? und das zweyte im fünften Buche ein ungefähret Zufall? Hatte der Maler die Farben des Wunderbaren erschöpft? Warum wird Aeneas in allen Kämpfen sich selber überlassen? Warum hat er keinen Gott, der ihn führt, der ihn stärkt? Sollten ihm seine mehresten Unternehmungen nicht inspirirt worden seyn? Wenn es eine epische Schönheit ist, an den Stellen, wo es geschieht, sollte es nicht vielleicht Mangel des Geistes, Unvermögen

gen des Künstlers an denjenigen Stellen seyn, wo es nicht geschieht?

IV Anmerkung. Es sind hier so viele Zwischenfälle, die keine Beziehung auf Aeneens Niederlassung haben, daß der Leser wenig gereizt wird, dieses Gedicht zu Ende zu lesen, welches rührender in seinen Theilen als im Ganzen ist. Im Homer ruft ein Stück das andre herbey; der Leser will immer weiter gehn. Beym Virgil hingegen giebt es Ruhepunkte, wo man ganz wohl stehen bleiben könnte, zum Exempel, bey Karthago, nach dem Tode der Dido. Man bekümmert sich wenig darum, dem Aeneas nach Italien zu folgen. Man hat an ihm nichts als einen verliebten Held gesehn, der seit sieben Jahren von Meer zu Meer herumgeirrt ist. Kaum kann man sich einbilden, daß er sonderliche Dinge verrichten wird, wenn es darauf ankommen wird, ein Reich zu stiften.

V Anmerkung. Es finden sich einige Züge in dem Charakter des Aeneas, die unser Herz kalt gegen ihn machen. Durch welchen Zufall hat er sich aus Troja gerettet, zu der Zeit, da alle übrigen Trojaner darinn umkamen? Er muß sehr glücklich gewesen seyn. Warum verliert sich seine Gemahlinn auf der Straße? Endlich was hat er für Rechte zu der

Tochter des Latinus? Sind sie sattsam erwiesen? Sind sie es so, daß ein tapfrer Prinz, wie Turnus, dessen Rechte weit natürlicher waren, deswegen umkommen muß? Ich weiß, daß man auf alle diese Einwürfe antwortet; aber ich weiß auch, daß man den Eindruck nicht auslöschen kann, den sie auf das Gemüth des Lesers machen; und das ist genug, zum Nachtheile des Poeten den Schluß zu machen. Homers Helden machen einen Eindruck, dem nichts widerspricht. Man liebt den Hektor aufrichtig, und bereut es nicht. Achill verfährt überall frey, offenherzig; er ist trotzig, hochfahrend, aber allemal gutartig. Er hat Recht; und wenn ihn der Zorn zu weit führt: so vergiebt man es ihm, weil ein jeder Leser bey solchen Ausschweifungen der Leidenschaften das Loos der Menschheit fühlt. Homer hat die besondere Gabe, alle seine Personen liebenswürdig zu machen, ohne daß die Liebe, die man zu der einen trägt, der andern Eintrag thut. Er will den Achill liebenswerth machen, und er findet das Kunststück, auch den Hektor, seinen Nebenbuhler, liebenswerth zu machen. Virgil erspart für seinen Aeneas eine trockene Bewunderung; und läßt alles Rührende, alles Interessante dem Turnus, seinem Widersacher.

Man haßt den Aeneas nicht, das ist wahr; aber das ist nicht genug: man sollte ihn lieben, und zwar recht zärtlich lieben. Einige Züge von Menschlichkeit, die man in seine Reden mit eingestreut hat, wie zum Exempel, wenn er sagt, daß er gern alle Lateiner erhalten möchte, sind nicht so viel werth, als der Beweis, der durch die That selber geschieht. Dieser dringt ans Herz, dieser wirkt mit Gewalt. Empfindungen in Redensarten gebracht, berühren nur die Oberfläche.

VI Anmerkung. Endlich, um auf einzelne Umstände zu kommen, so scheint es, daß Merkur, der abgeschickt wird, der Dido friedfertige Gesinnungen beyzubringen, sich nicht begnügen müßte, zu Karthago anzukommen; er müßte mit dieser Königinn reden: dieß ist das einzige Mittel, ihr Herz zu lenken. Die Götter, die in einem Gedichte handeln, müssen nach der Art der Menschen handeln, deren Gestalt sie annehmen: nun aber sprechen die Menschen, wenn sie andern Menschen diese oder jene Gesinnungen beybringen wollen; und Merkur kömmt an, und sagt nichts.

VII Anmerkung. Die Erzählung von der Zerstörung der Stadt Troja steht an ihrem rechten Orte und ist sehr gut eingeführt: wer kann

es aber dem Aeneas vergeben, daß er seinen Vater, seine Götter, seinen Sohn hinausbringt, und zu seiner Gemahlinn sagt: Folge uns von fern, longe vestigia serves. Das heißt, sie mit Fleiß verlieren wollen. Hätte sie nicht vor Schrecken des Todes seyn müssen, wenn sie auch Aeneas bey der Hand geführt hätte? Und sie geht allein, bey Nacht, in einer Stadt, die man plündert. Virgil hatte nöthig, sich von der Kreusa los zu machen, um nur eine andre Heyrath in Italien zu stiften: man sieht es; und ungeachtet der Mühe, die er sich giebt, dieser Verlassung einen Anstrich zu geben, scheint doch die Kunst durch. Die Natur hätte die Sachen ganz anders geordnet.

VIII Anmerkung. So bald sich die Götter damit abgaben, seine Flucht zu befördern, warum solche zweydeutige und übel ausgelegte Orakel, die ihn zuerst nach Thrazien, hierauf nach Kreta führen? Warum hielt man sich nicht an das Orakel der Kreusa, die ihm Hesperien genannt hatte, wo die Tiber fließt? Es scheint, daß diese ganze Maschine nicht recht fortgehen will.

IX Anmerkung. Weswegen feyrt Aeneas Spiele, da er bey Aktium vorbeyfährt? Was hat Aeneas mit diesem Orte zu thun? Es

ist wahr, daß er nachgehends durch den Sieg des Augustus berühmt geworden ist; aber damals hatte Aeneas keine Ursache, diesen Flecken der Erde durch Spiele zu unterscheiden. Der Schmeichler zeigt sich allzu deutlich.

X Anmerkung. Aeneas, den man uns als einen Weisen, als ein Muster der Menschlichkeit, der Güte, der Billigkeit anpreist, mußte dieser die Liebe der Dido erwiedern, sie wachsen lassen, um diese unglückliche Prinzeßinn hernach zu verlassen? Wenn Karthago Rom hassete, kraft des ersten Hasses seiner Stifterinn, so hatte Karthago Recht; und Rom hatte in seinem Stifter Unrecht.

XI Anmerkung. Wozu das Ungewitter im fünften Buche? Ganz allein um nach Sicilien zu gehen, und eine Beschreibung der Leichenspiele zu machen. Es war eine schöne Scene, die man irgendwo hinsetzen mußte. Homer setzt sie hinter alle Schlachten, longorum operum finis, an den natürlichsten Ort, nach dem Tode des Patroklus; und er hat die Geschicklichkeit, die Griechischen Helden, die man aus dem Gedichte kennt, einen gegen den andern kämpfen zu lassen, um ihren Werth mit Genauigkeit auszurechnen und ihren Rang zu bestimmen. Es geschieht nicht, um ein Jahrgedächtniß

dächtniß zu feyren, sondern um ein Leichenbegängniß zu ehren. Warum hatte Aeneas diese Spiele nicht das Jahr vorher in der zur Leichenfeyer gewiedmeten Zeit angestellt? Es fällt ihm ein Jahr nachher ein. Wozu dient es überdem, uns Leute zu zeigen, die wir nicht kennen, die in dem Gedichte nicht wieder erscheinen werden, oder die in einer andern Gestalt erscheinen sollen, als worinn man sie gesehen hat. Kurz, die Helden haben noch nichts gethan, als ein Ungewitter ausgestanden, und machen ihren Anfang mit Spielen.

XII Anmerkung. Das Orakel des Faunus ist gemacht, dem Aeneas eingebildete Rechte zu geben; es ist eben so viel, als wenn Virgil gesagt hätte: Dieses geschieht, weil es die Götter so haben wollen. Aber wenn zu diesem Grunde von dem Wollen der Götter das sichtbare Bedürfniß des Poeten hinzukömmt: so hat man Ursach, in den ersten Grund ein Mißtrauen zu setzen, und zu glauben, daß es die Götter nur darum also gewollt haben, weil sie der Poet gebeten hat, es zu wollen.

XIII Anmerkung. Warum interessirt sich der Gott der Tiber mit einem Mal so sehr für den Aeneas, und nicht vielmehr für den Turnus? Ich wünschte, eine glaubliche Ursache davon

von zu sehen. Unterhändler, die sich in eine Sache mischen, die sie nichts angeht, sind frostig und überlästig.

XIV Anmerkung. Warum geht Aeneas selbst hin, Hülfe zu suchen? Er mußte vermuthlich abwesend seyn, wie Achill, um bey seiner Wiederkunft seine Ueberlegenheit über den Turnus zu zeigen, als welchen während seiner Abwesenheit kein Trojanischer Held hatte zwingen können. Aber diese Abwesenheit ist ein Unverstand. Welcher Gott stand ihm dafür, daß sein Lager nicht gestürmt werden würde? Wäre es dem Turnus geglückt, es zu erobern, so wie es ihm nicht geglückt ist: was hätte Aeneas bey seiner Wiederkunft mit seinen Hülfsvölkern anfangen wollen? Achill trennt sich, es ist wahr; aber er ist nahe genug, die Schiffe zu vertheidigen, wenn Hektor seinen Sieg zu weit treiben sollte: und er vertheidigt sie in der That, als sich dieses zuträgt.

XV Anmerkung. Venus bringt dem Aeneas göttliche Waffen: hatte er denn vorher keine Waffen, er, der so viel gefochten hatte? Thetis bringt dem Achill dergleichen in der Iliade; aber Achill hatte keine mehr. Er hatte die seinigen dem Patroklus geliehn, und Patroklus hatte sie verloren, als er von Hektors Hän-

den

den starb. Virgil wollte sich das Vergnügen nicht nehmen lassen, die glorreichen Schicksale des Augustus zu beschreiben.

XVI Anmerkung. Jupiter thut nichts für den Aeneas. Aeneas hatte entweder Recht oder Unrecht. Hatte er Recht: so mußte ihm Jupiter helfen; hatte er Unrecht: so sollte Jupiter wider ihn seyn, und nicht alles nach dem Willen einer blinden Fatalität gehen lassen. Ist dieses die Art, wie der Dichter den Augustus lobt, der unter dem Aeneas vorgestellt seyn soll? Der Pater Le-Boßü will uns bereden, Virgil habe auf eine allegorische Art beweisen wollen, daß Augustus die Götter auf seiner Seite habe, und daß sich folglich seine Feinde unterwerfen müßten, oder zerschmettert werden würden; und Jupiter sagt: Ich bin für keine von beiden Parteyen; das Schicksal soll alles bestimmen. Welches Lob kann Augustus sich hieraus nehmen? und welche Lehre kann man hiedurch seinen Feinden geben?

XVII Anmerkung. Ich bin die Episode des Nisus und Euryalus übergangen; nichts ist schöner beschrieben, nichts ist rührender. Aber es ist eine Unternehmung, die schlecht ausgedacht ist, die schlecht geführt wird, und die einen Erfolg hat, wie sie ihn verdient.

Welcher

Welcher Unterschied, wenn man sie mit der Homerischen vergleicht? Der tapfre Diomedes nimmt es über sich, zu sehen, was bey den Trojanern vorgeht; er verlangt einen Gefährten: er wählt ihn, und wählt den klugen Ulyß, mit welchem er sicher ist, durch alle Nachtfeuer hindurch zu kommen. Ich weiß wohl, daß der unglückliche Ausgang dieser Unternehmung unsre Unruhe für das Trojanische Lager nur noch vermehrt: allein wenn diese Unruhe angenehm seyn soll, so muß sie auf einen andern Grund gebaut seyn, als auf den Unverstand derer, um welcher willen man sie fühlt.

XVIII Anmerkung. Welcher Einfall ist sonderbarer, als dieser, ich will nicht sagen von den Schiffen, die sich in Nymphen verwandeln: die Poeten sind es gewohnt, dergleichen Metamorphosen in der Epopöe anzubringen; aber heißt das nicht, dieses Vorrecht zu erdichten mißbrauchen, daß man sie ihrem Herrn entgegen gehen läßt, ihm zu berichten, was vorgeht? Hätte also Turnus kein Feuer in die Schiffe geworfen, so wäre Aeneas angekommen, ohne zu wissen, was in seinem Lager vorgegangen war. Ueberdem ist es ein Grundsatz in dieser Dichtungsart, daß, so oft man Götter einführt, es unter einer menschlichen Gestalt

geschehe,

geschehe, die menschlich handelt und menschlich redet; und wenn sie sich so zeigen, wie sie wirklich sind, so muß es nur beym Weggehn geschehen, um ihren Reden ein größeres Gewicht zu geben. Allein diese Nymphen kommen als Nymphen, schwimmend, einen Arm auf den Rand von Aeneens Schiffe gelehnt. Das heißt das Wunderbare gar zu offenbar sehen lassen: das heißt ein Wunderwerk.

XIX Anmerkung. Turnus hat den Beystand der Juno, seine Schwester Juturna agirt für ihn. Aeneas hat keine Gottheit, die ihn begleitet. Venus heilt ihn; aber sie läßt erst zu, daß er verwundet wird.

XX Anmerkung. Endlich scheint es auch, daß Aeneas gar zu vielen Vortheil über den Turnus hat. Achill hatte göttliche Waffen; aber Hektor hatte gleichmäßige, die er von dem Patroklus erbeutet hatte. Turnus kömmt von Sinnen; traurige Vögel verwirren sein Gemüth; er wird von dem Aeneas mehr ermordet, als überwunden; das Schicksal schlägt ihn zu Boden. Man sähe gern, daß Aeneas in diesem letzten Kampfe größer wäre, und daß sein Feind mehr Widerstand thäte.

Virgils Schönheiten müssen gewiß ungemein reizend seyn, weil er mit diesen Fehlern den-

noch dem Homer bey nahe die Wage hält. Homer ist göttlich in der Erfindung, in der Anordnung und in dem Ausdrucke; aber er hat einige kleine Umstände, einige Weitläuftigkeiten, einige Sachen, die uns zu einfältig, zu gleichförmig, nicht gewählt genug zu seyn scheinen. Virgil hat diese kleinen Fehler vermieden; und dadurch hat er die großen Fehler seines Stoffes bedeckt; er hat lieber wollen dießseits stehen bleiben, als über den Punkt der Vollkommenheit gehen: Magis offendit nimium quam parum. *Cic.* Or.

Zweyter

Zweyter Abschnitt.

Von der dramatischen Poesie.

Erster Artikel.

Von dem Drama überhaupt.

I. Kapitel.

Worauf sich der Geschmack der Menschen an dem Drama gründet.

Der Mensch ist zu einem Zuschauer geboren; die ganze Pracht der Natur, die der Schöpfer vor uns ausgebreitet zu haben scheint, sie zu sehen und zu bewundern, sagt es uns deutlich genug. Auch ist der Sinn des Gesichtes unter allen unsern Sinnen der lebhafteste, und derjenige, der uns mit den meisten Ideen bereichert. Allein je wirksamer dieser Sinn ist, je mehr hat er auch nöthig, die Gegenstände zu verändern. Sobald er dem Geiste das Bild der Dinge, die ihn gerührt haben, überbracht hat: so treibt ihn seine Wirksamkeit an, neue aufzusuchen; und wenn er solche findet, so unterläßt er nicht sie begierig zu ergreifen. Daher sind die Schauspiele ge-

kommen, die fast bey allen Nationen in der Welt eingeführt sind. Die Menschen müssen dergleichen haben, von welcher Art sie auch seyn mögen. Und wenn es wahr ist, daß die Natur in ihren Wirkungen, die Gesellschaft in ihren Begebenheiten ihnen nur hin und wieder recht anzügliche Schauspiele darbietet: so müssen sie demjenigen ungemein verbunden seyn, der die Gabe hat, ihnen dergleichen zu erschaffen, wären es auch nur Phantasien und Aehnlichkeiten ohne Wirksamkeit.

Die Posituren, die Wunderkünste eines Gauklers auf seinem Gerüste, ein unbekanntes oder künstlich abgerichtetes Thier, ziehen ein ganzes Volk an sich, halten es gleichsam wider seinen Willen fest; und dieses in allen Ländern auf der Welt. Da die Natur überall und bey allen Menschen gleich ist, sie mögen gelehrt oder ungelehrt, groß oder klein, Pöbel oder nicht Pöbel seyn: so war es ganz natürlich, daß sich mit der Zeit in der menschlichen Gesellschaft künstliche Schauspiele einfinden mußten. Von welcher Art aber mußten sie seyn, um den größesten Eindruck von Vergnügen auf uns zu machen?

Man kann uns Wirkungen der Natur vorstellen, einen ausgetretenen Strom, schroffe Felsen, Wiesen, Wälder, Thiere. Allein diese

Gegenstånde, die nur eine entfernte Beziehung auf unser Wesen haben, die uns kein Uebel drohen, und kein Gut versprechen, sind fůr die bloße Neubegierde. Sie růhren nur das erste mal, und weil sie noch neu sind. Gefallen sie, wann man sie wieder sieht: so ist die glůckliche Ausfůhrung der Kunst die Ursache davon.

Man muß uns also einen interessantern Gegenstand geben, der uns nåher angeht. Welcher Gegenstand soll dieses seyn? Wir selbst. Man zeige uns an andern Menschen, was wir selbst sind: so wird man uns interessiren, uns aufmerksam machen, uns lebhaft růhren.

Weil aber der Mensch aus einem Leibe und einer Seele zusammengesetzt ist, so giebt es zweyerley Schauspiele, die ihn interessiren kőnnen.

Die Nationen, die den Kőrper mehr angebaut hatten, als den Geist, gaben solchen Schauspielen den Vorzug, wobey sich die Stårke des Leibes und die Behendigkeit der Glieder zeigen konnte. Diejenigen, die den Geist mehr bearbeitet hatten, als den Leib, zogen solche Schauspiele vor, worinn man Erfindungen des Geistes und Spuren der Leidenschaften erblickte. Die Griechen nahmen beide Arten gleich gut auf, und erzeigten beiden gleiche Ehre.

Es ist aber dieser Unterschied unter beiden Arten von Schauspielen, daß bey denen, die sich auf den Körper beziehn, eine Wirklichkeit statt finden kann, das heißt, daß die Sachen dort ohne Erdichtung und in ganzem Ernste geschehen können, wie bey den Schauspielen der Fechter, wo es auf ihr Leben ankam. Es kann auch nur eine bloße Nachahmung der Wirklichkeit seyn, wie bey jenen Seeschlachten, wodurch die Schmeicheley der Römer den Sieg bey Aktium vorstellte. Also kann bey dieser Art von Schauspielen die Handlung so wohl wirklich, als auch bloß nachgeahmt seyn.

In den Schauspielen, worinn sich die Seele sehen läßt, kann unmöglich etwas anders, als Nachahmung statt finden; weil die bloße Absicht, gesehen zu werden, schon anzeigt, daß die Leidenschaft nicht wirklich seyn kann: ein Mensch, der sich nur deswegen erzürnt, um zornig zu scheinen, hat nur das Ebenbild des Zorns an sich. Sobald also eine Leidenschaft nur zum Schauspiele da ist, muß sie nothwendiger Weise nachgeahmt, erdichtet, verstellt seyn. Und gleichwie die Wirkungen des Geistes mit den Wirkungen des Herzens in genauer Verbindung stehn: so sind sie in diesem Falle, eben so wie

die

die Wirkungen des Herzens, künstlich und erdichtet.

Hieraus folgt zweyerley: erstlich, daß diejenigen Schauspiele, worinn man die Stärke und Hurtigkeit des Leibes sieht, fast keine Kunst erfodern, weil ihr Spiel aufrichtig, ernsthaft und wirklich ist; und daß hingegen diejenigen, wobey man die Handlungen der Seele sieht, eine unendliche Kunst erfodern: weil dort alles Betrug ist, und man diesen gern für Wahrheit ausgeben will.

Die zweyte Folge ist, daß die Schauspiele des Körpers einen weit stärkern und lebhaftern Eindruck machen müssen: die Erschütterungen, die sie der Seele geben, müssen sie standhaft, hart, bisweilen grausam machen. Die Schauspiele der Seele hingegen machen einen sanftern Eindruck, der ehe fähig ist, das Herz zu erweichen, als zu verhärten. Ein Mensch, der auf dem Kampfplatze erwürgt wird, gewöhnt die Zuschauer dergestalt, daß sie mit Vergnügen Blut vergießen sehn. Hippolytus, der hinter der Bühne zerrissen wird, gewöhnt sie so, daß sie das Schicksal der Unglücklichen beweinen. Das erste Schauspiel schickt sich für ein kriegerisches Volk; das andre ist eine wahre Kunst des Frie-

dens: weil es die Bürger durch Mitleiden und Menschlichkeit unter einander verbindet.

II. Kapitel.

Erklärung des Drama überhaupt.

Die dramatische Poesie hat ihren Namen von dem griechischen Worte Δραμα, welches von dem Aeolischen δραειν oder δραν handeln, herkömmt: weil man in dieser Dichtungsart nicht, wie in der Epopöe, die Handlung erzählt, sondern sie selbst zeigt, nehmlich an den Personen, die sie vorstellen. Das Drama überhaupt ist ein poetisches Schauspiel von einer interessanten Handlung.

Man kann hier alles herübernehmen, was zum Gebiete der Epopöe gehört. Man kann Götter, Helden, Schäfer auf die Bühne bringen. Und wenn hiebey einige Einschränkung statt findet: so kömmt sie bloß von der Form dieser beiden Dichtungsarten her. Die epische Handlung wird nur erzählt, man sieht sie nicht. Die dramatische Handlung wird den Augen vorgestellt und muß sich so schildern, wie die Wahrheit selbst. Welches eine besondere Art von Wahrscheinlichkeit erfodert, die dem Drama eigenthümlich ist: denn das Urtheil der Augen ist

weit

weit fürchterlicher, als das Urtheil der Ohren. Dieses ist so wahr, daß man in dem Drama selbst dasjenige in eine Erzählung bringt, was auf der Bühne selbst nicht wahrscheinlich genug gezeigt werden kann. Man sagt es, daß Hippolytus von einem Ungeheuer angefallen und von seinen Pferden zerrissen worden sey: denn hätte man diese Begebenheit lieber vorstellen, als erzählen wollen, so würden tausend kleine Umstände die Kunst verrathen und das Mitleiden in Lachen verkehret haben. Dieß ist die ausdrückliche Regel des Horaz; und wenn es Horaz nicht gesagt hätte, so sagt es die gesunde Vernunft.

Aus eben der Ursache verlangt man auch, daß die Handlung eine einzige Handlung sey, daß sie völlig in Einem Tage, an Einem Orte vorgehe. Man will haben, daß die Schreibart des Stücks, die Verzierung der Bühne, die Deklamation der spielenden Personen, etwas dazu beytrage, uns zu überreden, daß die Erdichtung eine Wirklichkeit sey. Also werden wir erstlich untersuchen, worinn die dramatische Wahrscheinlichkeit besteht: welches, nach Corneillens Meynung, die schwerste und wichtigste Frage in der ganzen Dichtkunst ist. Zweytens, was für Regeln sie uns vorschreibt, in Ansehung

der Handlung, ihrer Dauer, und des Ortes, wo sie vorgeht. Zuletzt wollen wir noch einige Anmerkungen über die Schreibart der dramatischen Gedichte, über die Verzierungen der Bühne, und über die Deklamation hinzuthun.

III. Kapitel.

Von der dramatischen Wahrscheinlichkeit.

Man hat im Vorhergehenden bereits gesehen, was eine Handlung ist, und wie unentbehrlich sie jedem wahrhaftig interessanten Gedichte ist: hier wird die Frage seyn, wie sie im Drama beschaffen seyn muß.

Die Handlungen sind entweder ganz wahr und historisch, wie in der Esther, die den Haman stürzt: oder nur in der Hauptsache wahr und in einigen Umständen erdichtet, wie in den Horaziern; oder beides in der Hauptsache und in den Umständen verändert, so daß man von der Historie nichts weiter beybehält, als die Namen, wie im Heraklius; oder es wird alles erschaffen und ersonnen, Name, Handlung und Umstände, wie in der Zaire und fast in allen Komödien.

Der Poet ist nicht verbunden, die Sachen nach der historischen Wahrheit, und so, wie sie geschehen sind, zu behandeln; aber er kann es thun, wenn es von ohngefähr zutrifft, daß alle Theile einer wirklichen Geschichte schon nach den Regeln der Kunst eingerichtet sind. Also hat Racine in der Handlung der Esther keine Veränderung getroffen, und fast keine in der Athalia; und diese beiden Stücke sind dadurch nur desto rührender geworden. Es geht von der Wahrheit eine gewisse überredende Kraft aus, die ihr allemal einen großen Vortheil vor der Erdichtung giebt.

Es ist aber wohl zu merken, daß, wenn eine Handlung der Historie gemäß seyn soll, die Historie nicht nothwendig wahr seyn darf; es ist genug, wenn sie für wahr gehalten wird: das heißt, es ist einerley, ob man sie so vorstellt, wie sie wirklich vorgegangen ist, oder nur so, wie man sagt oder glaubt, daß sie vorgegangen ist. Horaz hat nicht gesagt: Folge der Wahrheit, sondern: Folge dem Rufe, famam sequere. Eine geglaubte Wahrheit wird in der Dichtkunst eben so gut aufgenommen, als eine wirkliche und geschehene Wahrheit.

Weil es sich selten zuträgt, daß wahre und wirkliche Begebenheiten eine so ordentliche Anlage

lage haben, daß sie einem Gedichte von einiger Größe zum Plane dienen könnten: so ist man genöthigt zu erdichten; um entweder hinzu zu thun, was dem Stoffe fehlt, oder wegzunehmen, was er zu viel hat, oder auch seine Theile anders zusammen zu setzen.

Wenn man erdichtet, sagt Aristoteles, muß man die erdichteten Sachen so vorstellen, wie sie sich haben zutragen **können**, oder wie sie sich haben zutragen **müssen**. Hier fängt sich die Untersuchung der Wahrscheinlichkeit an, und sie erfodert alle Aufmerksamkeit des Lesers.

Was seyn **konnte**, ist das Mögliche, in Absicht auf die Umstände der Zeiten, der Oerter, der Personen.

Was seyn **mußte**, ist dasjenige, welches wahrscheinlicher Weise existirt hat, in Absicht auf eben dieselben Umstände.

Das Mögliche erfodert, daß nichts widerspreche, daß nichts offenbar im Wege stehe, daß die Sache nicht sollte geschehen seyn, und zwar auf diese oder jene Weise geschehen seyn. Also ist es allerdings möglich, daß, auf Theseus Bitte, ein Ungeheuer aus dem Meere hervor gestiegen ist. Sobald die Götter mit diesem Helden eins waren, konnte er dieses Wunder von ihnen erhalten.

Das Wahrscheinliche erfodert einen Grund, warum die Sache vielmehr geschehen als nicht geschehen, vielmehr so als anders geschehen ist. Also ist es wahrscheinlich, daß die Pferde des Hippolytus sich vor einem brüllenden, feuerspeyenden Ungeheuer entsetzet haben; und daß Hippolytus herabgestürzt ist, sich in die Zügel verwickelt hat, und auf dem Felsen umher geschleift worden ist.

Nachdem Aristoteles gesagt hatte, daß man die Sachen behandeln soll, wie sie sich haben zutragen können oder müssen, setzt er hinzu: nach der Wahrscheinlichkeit, oder nach der Nothwendigkeit.

Diese beiden Worte kommen eben sowohl dem zu, was sich zutragen konnte, als dem, was sich zutragen mußte. Denn so wie es eine Wahrscheinlichkeit des Möglichen, und eine Nothwendigkeit des Möglichen giebt; eben so giebt es auch eine Wahrscheinlichkeit des Wirklichen, und eine Nothwendigkeit, wenigstens eine bedingte Nothwendigkeit eben dieses Wirklichen.

Nicht alle Menschen haben einen deutlichen Begriff von dem, was bey menschlichen Handlungen möglich oder nicht möglich ist. Es ist zur poetischen Möglichkeit genug, wenn die

Menschen nur überhaupt von dieser Möglichkeit einige verwirrte Begriffe haben, obgleich, wenn man die Dinge in der Nähe betrachtet, eine wirkliche Unmöglichkeit vorhanden ist. Also giebt es Fälle, wo eine wahrscheinliche, eine vermuthliche, eine scheinbare Möglichkeit hinlänglich seyn kann. Aus diesem Grunde kann man vielleicht die häufigen Zwischenfälle in dem Cid entschuldigen. In vier und zwanzig Stunden geschehen zwey Duelle; der Cid schlägt die Feinde des Staats; er kehrt wieder nach Hause; er wird vor Gericht gefodert; er schlägt sich nochmals, und findet ein Mittel, seine Geliebte zu versöhnen, deren Vater er umgebracht hatte: und das alles in vier und zwanzig Stunden. Alles dieses, im Ganzen betrachtet, ist möglich; wenn man aber die Sachen näher ansieht, so findet man, daß ganze Jahre dazu gehören, so viel Dinge auszurichten. Also ist es nur aufs höchste eine vermuthliche, eine anscheinende Möglichkeit.

Die andre Art der Möglichkeit, die man die nothwendige, die gewisse und offenbare Möglichkeit nennen kann, findet sich bey allem, was aus Theilen besteht, die sich sehr leicht mit einander verbinden lassen. Daß Don Diego einen Backenstreich bekommen hat, und daß sein

Sohn

Sohn ihn deswegen rächt: diese Begriffe haben eine Beziehung auf einander; es ist also offenbar, daß die Sache hat geschehen können. Es giebt also eine wahrscheinliche Möglichkeit, und eine nothwendige Möglichkeit.

Laßt uns zu der zweyten Abtheilung kommen, die die wirkliche Existenz betrifft.

Eben so, wie man aus dem, was geschehen konnte, diese zwey Sätze herausbringen kann:

Diese Sache ist wahrscheinlicher Weise möglich;

Diese Sache ist nothwendiger Weise möglich: eben so kann man auch aus dem, was geschehen mußte, zwey Sätze herausbringen:

Diese Sache ist wahrscheinlicher Weise geschehen, und zwar also geschehen;

Diese Sache ist nothwendiger Weise geschehen, und zwar also geschehen.

Folglich hat das poetische Wahre vier Grade: zwey betreffen die Möglichkeit, und zwey die wirkliche Existenz.

Die anscheinende Möglichkeit einer Sache ist bisweilen schon genug. Die wirkliche und als wirklich erkannte, giebt ihr einen Grad des Wahren mehr. Will man noch einen dritten hinzuthun, so muß es vernünftig scheinen, zu

glauben, daß diese Sache existirt habe. Um endlich die Wahrscheinlichkeit aufs höchste zu treiben, muß es nothwendig seyn, daß diese Sache existirt habe. Dieß ist der ganze Grundsatz des Aristoteles: Die erdichteten Sachen in der dramatischen Poesie müssen behandelt werden, wie sie sich haben können oder müssen zutragen, nach der Wahrscheinlichkeit, oder nach der Nothwendigkeit.

Laßt uns hievon die Anwendung auf ein Exempel machen.

Daß eine Mutter ihren Sohn mit kaltem Blute umbringt, das ist vermuthlich möglich: Leontine hat es gethan: erster Grad. Daß zween Säuglinge, einer für den andern, vertauscht sind, das ist offenbar möglich: Leontine thut es gleichfalls: zweyter Grad. Daß man diesen Tausch heimlich gehalten hat, so lange es gefährlich war, ihn zu entdecken, das ist wahrscheinlicher Weise geschehn: dritter Grad. Daß er endlich, nachdem er entdeckt worden ist, den Phokas in Verwirrung gesetzt hat, das ist nothwendiger Weise geschehn: und dieses ist der vierte Grad. *)

Dieser

*) Corneille in seiner zweyten Abhandlung von der Tragödie, versteht durch die Nothwendigkeit nicht den Grad der Wahrheit, der zu dem Wahrscheinlichen

Dieser letzte Grad enthält die übrigen drey; der dritte enthält die beiden, die vor ihm vorhergehen; der zweyte enthält den ersten, und der erste enthält keinen mehr; dieser ist der geringste von allen Graden der Wahrscheinlichkeit, und thut folglich die wenigste Wirkung in einem dramatischen Stücke. In der Epopöe ist er hinreichend, aber im Drama ist es allemal besser, daß man sich nicht damit begnüge. Man suche den vierten Grad an einigen Stellen und den dritten überall zu haben.

Außer dieser ersten Eintheilung der wahrscheinlichen Möglichkeit und der wahrscheinlichen Wirklichkeit giebt es noch eine andere, wo man einen Unterschied macht unter dem gewöhnlichen Wahrscheinlichen und unter dem ungewöhnlichen Wahrscheinlichen.

Das erste findet sich bey einer Handlung, die sich öfter, oder zum wenigsten eben so oft zuträgt, als ihr Gegentheil. Daß eine Mutter ihren Sohn liebt, daß ein Nebenbuhler seinen Nebenbuhler nicht liebt, ist eine gewöhnliche Wahrscheinlichkeit.

Die

chen hinzukömmt, sondern das bloße Bedürfniß des Poeten. Wenn dieses wahr wäre, so wäre es keine Regel, die etwas zur Vollkommenheit der Kunst beyträgt, sondern eine Thüre, die man der ungebundenen Freyheit und der Schwäche junger Poeten geöffnet hätte.

Die ungewöhnliche Wahrscheinlichkeit findet sich bey einer Handlung, die sich seltener zuträgt, als ihr Gegentheil; aber doch oft genug, daß sie nicht für ein Wunder angesehen werden darf, wenn sie sich zuträgt. Als, wenn ein verschlagener Mensch von einem weniger verschlagenen betrogen, ein stärkerer von einem schwächern überwunden wird.

Die französische Akademie, in ihren Untersuchungen über den Cid, giebt uns von dieser Materie zu gleicher Zeit die Definition und die Regel. „Das Wahrscheinliche, sagt sie, sowohl „das gewöhnliche, als das außerordentliche, „muß diese Eigenschaft an sich haben: wenn „es der Poet den Zuhörern und Zuschauern vor„stellt, so muß sie der erste Begriff ihres Ver„standes, oder auch die Ueberlegung aller Theile, „woraus es entsteht, dahin bringen, daß sie oh„ne weitern Beweis glauben, es enthalte nichts „als Wahrheit, darum, weil sie nichts sehen, „was ihm widerspricht.“ Also ist das Wahrscheinliche ein Mögliches, welches man als ein solches erkennt und welches den Beweis seiner Möglichkeit bey sich führt. Alles, was ihn nicht bey sich führt, wenn es gleich wahr ist, hört auf, wahrscheinlich zu seyn, und ist alsdann nicht sonderlich geschickt zur Poesie. Ich

habe gesagt, bey sich führt, weil die Beweise der Wirklichkeit, als etwan die Autorität der Zeugen, nicht hinlänglich sind; die vorgestellte Sache muß sich von selber durch die Uebereinstimmung der Begriffe beweisen.

Es giebt auch noch eine zweyte Eintheilung unter dem Nothwendigen. Dieses Wort kann in verschiedenem Verstande gebraucht werden.

Es kann das Nothwendige der Sachen bedeuten, in so fern sie sich auf die Handlung, betrachtet als eine natürliche Handlung, beziehn; oder das Nothwendige eben dieser Sachen, in so fern sie sich auf eben dieselbe Handlung, betrachtet als eine künstliche Handlung, beziehn; oder auch die Nothwendigkeit der Verbindung und der Schlußfolge. Diese Untersuchungen sind subtil; wenn man sich aber nicht darinn einläßt, so weiß man die Regeln und Eigenschaften des Drama nicht, und ist nicht im Stande, ein Urtheil davon zu fällen. Wir wollen diese drey Arten durch Beyspiele erklären.

Die Nothwendigkeit der Verbindung ist leicht zu begreifen. Kamilla liebt den Kuriaz unaussprechlich; er wird umgebracht; dieses vorausgesetzt, muß sie sich nothwendig sehr betrüben. Die Nothwendigkeit der Verbindung ist folglich, wenn eine Sache eine andere nothwendig mit

sich bringt; oder eine andere nothwendig darauf folgt.

Die beiden andern Arten sind ebenfalls Nothwendigkeiten der Verbindung: aber außerdem sind sie auch Nothwendigkeiten der Mittel.

Um zu entscheiden, ob Alba über Rom herrschen soll, oder Rom über Alba, muß ein Kampf geschehen; der Kampf ist also in der Tragödie der Horazier, betrachtet als eine natürliche Handlung, aus Nothwendigkeit des Mittels nothwendig. Dieses nennt man das Bedürfniß der Handlung; weil die Handlung ohne dasselbe nicht geschehen kann. Diesem Bedürfnisse, dieser Nothwendigkeit, muß man sich unterwerfen. Das ist ein Gesetz.

Ganz anders verhält es sich mit der andern Art des Nothwendigen, welches sich auf die Handlung, betrachtet als eine künstliche Handlung, bezieht: man kann sie das Bedürfniß des Poeten nennen; wenn er, um die Gesetze der Kunst zu erfüllen, Sachen anbringt, die zur natürlichen Handlung nicht nöthig sind. Also hat Corneille, um es bis auf fünf Akte zu bringen, den Tod der Kamilla an den Sieg des Horaz mit angeheftet: dieses war das Bedürfniß des Poeten wegen der Regel der fünf Akte. So hat derselbe Corneille alle Begebenheiten des Cid in

vier und zwanzig Stunden eingeschlossen: dieses war das Bedürfniß des Poeten, wegen der Einheit des Tages. Eben so verhält es sich mit der Einheit des Ortes, wenn man, um diese zu erhalten, eine Person auf einen öffentlichen Platz, oder in einen Tempel kommen läßt, die in ihrem Palaste hätte bleiben sollen.

Also begreift das Bedürfniß der Handlung die Mittel unter sich, ohne welche die natürliche Handlung gar nicht geschehen, oder doch nicht so glücklich geschehen kann. Das Bedürfniß des Poeten begreift die Mittel unter sich, die ihm sein erfindsamer Geist und seine Kunst darbieten, um die natürliche Handlung unter die Regeln des Theaters zu bringen, und sie so einzurichten, daß sie sich an Einem Tage und an Einem Orte zutrage, und sich von dem ersten Akt bis ans Ende des fünften erstrecke.

Man muß den Satz des Aristoteles von dem Bedürfnisse des Poeten nicht so verstehen, als ob dasjenige, was dem Poeten nöthig ist, um sich nach seiner Kunst zu bequemen, rechtmäßig sey; sonst wären gar keine Regeln mehr.

Man sieht wohl ein, daß, da die Natur in gewissen Fällen sehr schwer mit der Kunst zu vereinigen ist, man einige Nachsicht gegen diejenigen haben müsse, die sich alle Mühe geben,

uns zu ergetzen; aber wenn man eine Regel daraus machen wollte, so würden die jungen Artisten anfangen, ihren Vortheil aus derselben zu ziehn, ohne zu bedenken, ob sie auch etwas hätten, womit sie solche erkaufen könnten.

Es giebt eine gewisse Kunst, diese Dinge zu vereinigen, und das Bedürfniß des Poeten mit dem Bedürfnisse der Handlung selber zu bedecken. Ein geschickter Künstler weiß sich zu verstecken, und uns zu bereden, daß alles, was er sagt oder thut, zum Besten der Sache selber geschieht. Zum Exempel: Horaz, ehe er zum Kampfe geht, bittet seinen Vater, die Sabina und Kamilla zurück zu halten, die wahrscheinlicher Weise herausgegangen seyn würden, ihren Kampf zu unterbrechen. Corneille hatte es nöthig, daß ein solcher Befehl gegeben ward, damit die Bühne besetzt bliebe, so lange der Kampf währete. Eben so, um ein Beyspiel von unserer eigenen Bühne anzuführen, würde die aus dem Grabe erwachende Julie keinen Dolch gehabt haben, womit sie sich auf dem Körper ihres Romeo hätte entleiben können, weil Romeo den seinigen einem getreuen Bedienten hingegeben hatte, damit er diesen von sich entfernete. Was thut also der Poet? Er läßt den getreuen Diener in der Nähe über sei-

nes

nes Herrn Handlungen wachen und ihn in dem Augenblicke zurückkommen, wo sein Herr Gift zu sich nimmt: und nun kann dieser alte Diener, voll Unmuth, das unnütze Werkzeug des Todes von sich werfen, und Julie kann es finden. Man wird tausend Exempel von dieser List bey allen guten Dichtern antreffen.

Die Verbindungen dürfen nicht allemal nothwendig seyn, wenn sie gut seyn sollen; sie dürfen nur wahrscheinlich seyn. Desgleichen wenn die Mittel nur wahrscheinlicher Weise zu der Folge führen, ist es abermals genug. Es wäre freylich besser, wenn sie nothwendiger Weise dahin führten: aber man hat kein Recht, es zu fodern.

IV. Kapitel.

Von den drey Einheiten.

Es giebt drey Arten von Einheiten in den dramatischen Gedichten: Einheit der Handlung, Einheit des Tages, Einheit des Orts.

Einheit der Handlung.

Die Handlung ist eine einzige, wenn man sich einen einzigen Zweck vorsetzt, wohin alle Mittel gehen, die man anwendet. Dieser Mittel mögen

gen viele seyn oder nicht, daran liegt nichts. Jede Person kann auf eine verschiedne Art und mit verschiedenen Absichten etwas zu der Sache beytragen: der Endzweck allein versammelt und vereinigt alle Beziehungen.

Man theilt die dramatische Handlung in Akte, und die Akte in Scenen ein.

Man kann den Akt als eine Handlung beschreiben, die einen wesentlichen Theil von einer andern Handlung ausmacht, als eine untergeordnete Handlung, die zu einem Mittel dient, um zu einem entferntern Ziele zu gelangen, kurz als eine solche, die andere Handlungen vor sich oder nach sich voraussetzt. So ist in der Tragödie Krispus die Handlung des Gedichtes: Der unschuldig hingerichtete Krispus. Allein diese Handlung setzt nothwendig andere voraus, die vor ihr hergehen und sie vorbereiten mußten. Krispus wird von dem weisen Laktanz, dem der Fausta Aufführung verdächtig vorkömmt, und der seine Liebe zur Helena nicht billigt, zur Flucht ermahnt; er gehorcht, und nimmt von seiner Geliebten Abschied: dieses ist eine Handlung, die den Inhalt des ersten Akts ausmacht. Fausta erklärt dem Krispus ihre Liebe, Krispus verwirft sie, und wird von ihr ihres eigenen Verbrechens beschuldigt: dieß ist

der zweyte Akt, oder die zweyte vorbereitende Handlung. Krispus flieht, Fausta verwehrt ihm die Flucht: dieß ist eine dritte Handlung. Krispus Vater erscheint, hört der Fausta Klage, und verdammt seinen Sohn: dieß ist der vierte Akt. Im fünften Akt wird Krispus Tod vollzogen, beklagt, bereut, gerochen. Man sieht offenbar, daß jeder Akt Eine, bisweilen zwey Handlungen enthält, die alle, von weitem oder in der Nähe, mittelbar oder unmittelbar, nach Einem gemeinschaftlichen Ziele streben.

Wenn sie alle eine gerade Linie halten, und sich eine nach der andern anketteln, bis sie zum Ziele gelangen: alsdann ist die Handlung einfach und ohne Episoden.

Wenn einige unter diesen Handlungen bloße Nebenlinien ausmachen, wenn sie an die Haupthandlung nur leicht angeheftet sind: so nennt man sie episodische Handlungen. Sobald sie sich mit der Haupthandlung vereinigen, so werden sie Theile derselben, sie gehen mit ihr zum gemeinschaftlichen Ziele und fließen alle in Einem Strome fort. Sie sind mehr oder weniger episodisch, nach dem sie sich früher oder später mit der Haupthandlung vereinigen. Wenn sie sich gar nicht vereinigen, auch nicht im fünften Akt, so sind sie durchaus fehlerhaft. So

wird, in der Phädra, die episodische Liebe des Hippolytus im vierten Akt mit der Haupthandlung vereinigt. Die Liebe der Infantinn im Cid wird nirgends vereinigt: folglich ist sie gänzlich wider die Regeln.

Die fünf Akte haben ein jeder seine besondern Regeln, deren Beobachtung höchst nöthig ist, wofern man gefallen will.

Der erste, den die Alten **Protasis** nannten, weil er die Ankündigung des Inhalts enthält, muß deutlich erzählen, wovon die Rede ist. So eröffnet Aemilia, im Cinna, die Scene damit, daß sie ihre rasende Begierde entdeckt, sich am Augustus zu rächen. Sie liebt den Cinna, aber sie will ihm ihre Hand nicht eher geben, als bis er den Augustus umgebracht hat.

Zweytens muß er uns mit allen Personen und zum Theile mit ihren Charaktern bekannt machen. Man macht uns damit bekannt, entweder wenn man sie selbst erscheinen läßt, wie im Cinna, wo man die Aemilia, den Cinna, die Fulvia, den Evander ꝛc. persönlich zeigt; oder, indem man sie von andern abschildern läßt, aber auf einer Seite, die in die Unternehmung einen Einfluß hat. So wird im ersten Akt des Cinna das Porträt vom Augustus gemacht, den man noch nicht gesehen hat, und den man

als

als einen unrechtmäßigen Besitzer des Reiches abmalt, der den Vater der Aemilia hat umbringen lassen. Man schildert die Livia, als eine Prinzessinn, die viele Gewalt über den Augustus hat, und endlich auch den Maximus, der die zweyte Rolle bey der Verschwörung über sich genommen hat.

Drittens muß im ersten Akt die Verwickelung sich anfangen, und die Auflösung vorbereitet werden, doch so, daß diese Vorbereitung nicht allzu merklich sey. Die Verwickelung im Cinna ist: zu wissen, ob Cinna der Aemilia, seiner Geliebten, gehorchen und den Augustus, seinen Wohlthäter, umbringen wird. Die Auflösung ist: Augustus, beym Leben erhalten, verzeiht dem Cinna, auf Anrathen der Livia; welches durch diese Worte der Aemilia vorbereitet war: „Ich gehe also zur Livia, weil mir „bey einer Gefahr, die dich treffen könnte, noch „ein Mittel übrig ist, ihr und mein Ansehn für „dich aufzubieten.

Es giebt mehr als Ein Mittel, den Inhalt anzukündigen. Bisweilen macht ein Mitspieler eine Vorrede, die mit dem Stücke gar nicht zusammenhängt; welches gar keine Kunst erfodert. Bisweilen nimmt man an, daß eine mitspielende Person nicht wisse, was vorgegangen ist,

ist, und dieser läßt man alles erzählen, worauf es bey der Handlung ankömmt: so erzählt Jason dem Pollux, was vorgeht, seine neue Liebe gegen die Kreusa, und seine Verachtung gegen die Medea. Allein dieser Kunstgriff ist nicht mehr Mode. Der Geschmack ist feiner geworden. Man will haben, die Handlung soll sich von selber und immer weiter ankündigen, so wie sie weiter fortgeht; der Poet soll den Ort, wo sie geschieht, die Stunde, in welcher sie anfängt, geschickt festzusetzen wissen; er soll seinen Plan umständlich auseinander setzen, seine Personen wohl charakterisiren, und das alles mitten im Handeln. Ein Muster von einer solchen Ankündigung sieht man in den Horaziern.

In dem zweyten, dritten und vierten Akt muß sich der Knoten immer mehr und mehr schürzen, die Ungeduld und Unruhe des Zuschauers muß immer mehr zunehmen. Gleichwie aber einerley Empfindung nicht ununterbrochen zunehmen kann, ohne sich im geringsten wieder zu erholen: so muß man sie durch andere Empfindungen ablösen. Man unterbreche sie mit fröhlichen und hoffnungsvollen Augenblicken, die die Seele aufrichten, um sie hernach desto schwerer fallen zu lassen. So sind im Cinna, so bald die Verschwörung geschehen

ist,

ist, alle Mitverschwornen ruhig und zufrieden. In diesem Augenblicke fodert Augustus die Häupter der Mitverschwornen zu sich: welche Bestürzung! Er frägt sie um Rath, ob er die Regierung niederlegen soll: die Bestürzung hört auf; aber das Interesse oder die Neubegierde nimmt ihren Platz ein. Als Cinna die Großmuth des Augustus sieht, will er ihn nicht mehr umbringen: man schöpft Hoffnung für den Augustus; doch Aemilia bringt den Cinna wieder zu der Verschwörung zurück. Er läuft rasend hinein: die Verwirrung nimmt zu. Die Verschwörung wird entdeckt, man glaubt, alles sey verloren: Augustus vergiebt, und das Herz bekömmt seine Ruhe wieder.

Der fünfte Akt muß der hitzigste unter allen seyn: denn je länger der Zuschauer gewartet hat, je weniger will er warten. Also würde man ohnfehlbar mißfallen, wenn man einen langen Zwischenraum zwischen dem vierten und fünften Akt anbringen wollte: alles muß am Ende des vierten Akts zum Ausbruche bereit seyn, und der Anfang des fünften muß der Anfang des Ausganges seyn. Kann man es möglich machen, so gehe die Auflösung mit der letzten Scene zu Ende. Es ist eine Regel, in diesem Akt das Schicksal aller wichtigen Personen zu entscheiden,

scheiden, die in dem Stücke aufgetreten sind. Da sie Theil an der Handlung gehabt haben, so ist es billig, daß sie auch Theil an dem Ausgange nehmen. Weil die Vertrauten in der Tragödie, und die Diener in der Komödie, mit dem Glücke derer:jenigen verbunden sind, deren Bediente und Rathgeber sie sind, so hält man ihr Schicksal in dem Schicksale ihrer Herren für entschieden.

Eben so wie die dramatische Handlung aus Akten oder Aufzügen zusammengesetzt ist; so sind diese Aufzüge aus Scenen oder Auftritten zusammengesetzt.

Eine Scene ist ein Theil eines Akts, der durch den Auftritt oder Abtritt eines Mitspielers bestimmt wird.

Ein Akt hat, eben so wie die Handlung, seinen Anfang, sein Mittel und sein Ende. Diese Theile sind unter die verschiedenen Personen vertheilt, deren einige befehlen, andere rathen, andere ausführen, alles in den verschiedenen Scenen, die mit einander auf eine solche Art verbunden seyn müssen, daß man sieht, warum eine Person auftritt und eine andere abgeht. Nichts schmeckt so sehr nach der Komödie, als wenn man einen Mitspieler bloß darum abtreten sieht, weil er nichts mehr zu sagen hat, oder

ihn hereinkommen sieht, um das Theater nicht leer zu lassen; oder wenn man alle, die auf dem Theater sind, zu gleicher Zeit herausgehen sieht, um andern ankommenden Personen Platz zu machen, die sich mit den vorigen nicht beysammen finden durften.

Die Verbindung der Auftritte geschieht entweder durch die Gegenwart der Personen, oder durch ihr Gespräch, oder durch die Erblickung, oder durch ein Geräusch. Durch die Gegenwart, wenn einige hereintretende und abgehende Personen eine Weile auf dem Theater bleiben; durch das Gespräch, wenn sie miteinander reden; durch die Erblickung, wenn der Ankommende den Abgehenden gesehen hat, oder der Abgehende den Ankommenden, oder wenn sie sich alle beide gesehen haben; durch das Geräusch, wenn man, indem das Theater leer bleibt, das Geräusch einer ankommenden Person hört. Diese letzte Art der Verbindung ist nicht hinlänglich. Die dritte ist schlechterdings nothwendig, die beiden übrigen sind zu wünschen.

Die Einheit des Tages.

Die Einheit des Tages ist der Umlauf der Sonne, oder vier und zwanzig Stunden; das

will

will sagen, die vorgestellte Handlung soll in diesem Zeitraume sich anfangen und endigen, um einen Grad von Wahrscheinlichkeit mehr zu haben. Diese Regel ist nicht sowohl eine Regel nach der Strenge, als vielmehr eine Milderung der Regel. Die Regel selbst ist, daß die Handlung nicht länger daure, als die Vorstellung; das heißt, daß sie in zwey, aufs höchste in drey Stunden angefangen und geendiget werde. Dieß ist ein Grad der Vollkommenheit, den man mit Vergnügen im Oedipus, in den Horaziern, in der Athalia entdeckt. Weil man aber sehr selten Materien findet, die sich in so enge Gränzen einschränken lassen, so hat man die Regel erweitert, und sie bis auf vier und zwanzig Stunden ausgedehnt.

Da indessen doch wirklich nicht mehr als drey Stunden zur Vorstellung gehören: wie soll man diese vier und zwanzig Stunden vertheilen und anbringen? Man sehe hier wie.

Wo fünf Akte sind, da sind auch vier Zwischenakte, das heißt, vier Pausen oder Zwischenfristen, in welchen die Handlung ruht. Ein geschickter Poet wirft in einen solchen Zwischenakt eine ganze Nacht, und die übrige Zeit, die er zu viel hat, vertheilt er abermals unter die

übri-

übrigen Zwischenakte; dergestalt, daß jeder Akt nicht mehr Zeit zu seiner Handlung erfodert, als man auf die Vorstellung wendet: eine Regel, die unverbrüchlich zu halten ist. Man könnte es unmöglich ertragen, daß eine anhaltende Handlung, besetzt mit Personen, die unaufhörlich abgehen und ankommen, acht oder zehn Stunden bedeuten sollte, da sie doch nur eine halbe Stunde dauert. Die Ursache ist klar. Im Schauspiele stellt man die Dauer der Zeit eben sowohl vor, als die Handlung selbst; nun aber kann eine Viertelstunde nicht einen Tag vorstellen, oder Eine Stunde zehn. Doch könnte eine halbe Stunde sehr wohl eine ganze Stunde vorstellen; also ist eine ganz genaue Gleichheit nicht nothwendig.

Einheit des Ortes.

Wenn man die Einheit des Ortes nach der Strenge nimmt, so erfodert sie, daß alles ganz genau auf Einem Platze vorgehe. Diejenige Nachsicht, die die Gränzen der Zeit erweitert, erweitert nicht auch zugleich die Gränzen des Ortes. Die Augen, die auf das Schauspiel aufmerksam sind, können nicht so leicht betrogen werden, als der Geist; weil dieser sich alsdann ganz in Empfindungen und angenehmen

Vorstellungen verloren hat; wozu noch kömmt, daß die Poeten, wenn sie der Einheit des Tages ungetreu sind, die Behutsamkeit gebrauchen, daß sie den Augenblick, worinn die Handlung angeht, durch ihre Personen nicht allzu deutlich fest setzen lassen. Ein unschuldiger Betrug, wofür man ihnen so gar Dank wissen muß; weil sie uns dadurch einen Fehler verstecken, der unser Vergnügen geschwächt haben würde. Allein wenn man den Ort verändern wollte, so müßte diese Veränderung ohne Veränderung der Dekorationen geschehen: und alsdann würde lauter Verwirrung in das Schauspiel kommen: Ort und Handlung und Rede würden nicht mehr zusammenstimmen; man würde sagen: Wie herrlich ist dieser Tempel! wie angenehm ist dieser Garten! und man bliebe doch beständig in demselben Zimmer, worinn man sich in den ersten Aufzügen befunden hatte. Verändert man aber die Dekoration, alsdann ist alles Blendwerk aufgehoben. Ist es wohl der Wahrscheinlichkeit gemäß, daß Oerter, die wir vor Augen sehen, sich in Wüsten, in Wälder, in Paläste verwandeln? Wenn sich in der Natur die Scene verändert, so kömmt es von uns her, die wir den Platz verändern. Hier aber ist es ganz umgekehrt: der Gesichtspunkt soll seinen

Stand

Stand verändern, und wir sollen den unsrigen nicht verändern.

Diese Regel verursacht den Dichtern Zwang und Marter genug. Ihre Pflicht ist, alles Unschickliche zu vermeiden, oder die Partey zu erwählen, die am wenigsten hievon an sich hat. Daß man einen König auf die Bühne kommen läßt, einen Verurtheilten anzuhören, der ihm noch ein paar Worte zu sagen hat, ist nicht allzuschicklich: natürlicher wäre es, wenn man den Verurtheilten vor den König führte; aber die Einheit des Orts würde zerstört werden. Im Cinna muß die Verschwörung in dem Zimmer der Aemilia geschehn, und Augustus muß in eben dieses Zimmer kommen, den Cinna zu überführen und ihm Vergebung anzutragen: dieß ist freylich nicht allzu natürlich; aber es war nöthig.

Die Alten hatten einen Vortheil. Sie wählten zum Orte der Scene einen öffentlichen Platz, wo ein jeder herein trat, wenn er aus seinem Hause gieng, und wo man die meisten Geschäffte abthat. Alle Komödien des Plautus, des Terenz, des Aristophanes sind auf solche Plätze verlegt.

Corneille ist der Meynung, man soll den Ort nicht gar zu deutlich bezeichnen, und sich begnü-

gen, zu sagen, die Scene ist zu Rom, zu Athen, oder aufs höchste in diesem oder jenem Pallaste; und es der Einbildungskraft des Zuschauers überlassen, den Ort genauer zu bestimmen, oder ihn auch gar nicht zu bestimmen, wenn er keine Nothwendigkeit vor sich sieht.

V. Kapitel.

Schreibart der dramatischen Poesie.

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.

Wenn sich die Sprache des Redenden für seinen gegenwärtigen Zustand nicht schickt: so werden alle Zuschauer, Kenner und Layen, der Hof und das Volk den Dichter und den Spieler verlachen. Dieß ist ein Gesetz von einem Meister gegeben.

Der Stand des Redenden muß die Richtschnur der Rede seyn. Ein König, eine Privatperson, ein Frauenzimmer, ein Handelsmann, ein unschuldiger Landmann müssen nicht aus gleichem Tone sprechen. Allein dieses ist noch nicht genug: eben diese Menschen sind voll Freude, voll Betrübniß, voll Furcht oder Hoffnung; dieser gegenwärtige Zustand muß ihrer Sprache noch eine neue Form geben, die sich

auf

auf die erstere gründet, so wie sich dieser gegenwärtige Zustand auf den natürlichen Zustand gründet, den man den Stand der Person nennt.

Ueberhaupt muß ein jeder dramatischer Dichter alles vermeiden, was nach Kunst und nach dem Rednertone schmeckt. Er vermeide also:

1, Spruchreden, oder allgemeine moralische Sätze: weil sie mitten in einer Rede gleichsam ein fremder Körper sind, der mit nichts zusammenhängt. Also, anstatt zu sagen: **Man muß auch so gar die Geschenke fürchten, die von unsern Feinden herkommen,** sage er: **Ich fürchte die Griechen, auch so gar in ihren Geschenken.** Junge Schriftsteller glauben Wunder zu thun, wenn sie auf diese Weise von dem ganzen Gewebe einen gewissen glänzenden Sittenspruch ablösen, den der Zuschauer mit sich nehmen und wiederum anführen kann. Es ist besser, dergleichen Sittenlehren dem Texte einzuverleiben. Anstatt zu sagen: Wenn man zum Tode entschlossen ist, so hat man nichts mehr zu fürchten; sage man: Ich will sterben; was habe ich zu fürchten? Quem metui moritura? Eine Lehre, die auf solche Weise mit einer That, mit einer Person verbunden ist, wird aus einer betrachtenden eine thätige

 tige

tige Lehre; sie bekömmt mehr Wahrheit, mehr Leben, mehr Wärme: welches unendlich mehr werth ist, als alle eitele Pracht. Ueberdem haben die Sprüche ein dogmatisches Ansehn, sie schmecken nach der Rednerbühne; es scheint, man wolle mit Gelehrsamkeit und schönen Gesinnungen Parade machen: welches sich nur für Sophisten schickt. Nicht, als ob man nicht in gewissen Fällen eine bestimmte Sittenlehre zum Grunde legen könnte; bisweilen ist dieses so gar nöthig; wenn aber keine Nothwendigkeit vorhanden ist, und dieses sieht man sehr leicht, sondern man nur bloß glänzend, flitterreich, halb epigrammatisch schreiben will: so ist solches ein Fehler, vor welchem sich die guten Skribenten allemal in Acht genommen haben.

2, Man vermeide die oratorischen Figuren, da wo sie nach Kunst schmecken könnten, die ausführlichen Gleichnisse, die rednerischen Wiederholungen und Beschreibungen, die lyrischen Kühnheiten; mit einem Worte, alles, was verrathen kann, daß ein Poet oder ein Redner den Personen das eingegeben hat, was sie sprechen sollen. Es ist leicht, dieses weiter auszuführen: was wir im ersten Theil von der Sprache

der

der Gedichte gesagt haben, ist hinlänglich, diese Regel genauer zu bestimmen.

Eine Person, die allein spricht, macht einen Monolog oder ein Selbstgespräch; und wenn mehrere reden, und zwar einer mit dem andern, so wird ein Dialog oder ein Gespräch daraus.

Jede redende Person muß eine Ursache, zum wenigsten eine scheinbare Ursache haben, warum sie redet.

Jedes Selbstgespräch muß kurz seyn, die Ursache ist, weil es beynahe unnatürlich ist. Wenn es lang ist, muß die Person in einer heftigen Gemüthsbewegung seyn. Ein ruhiger Mensch begnügt sich zu denken, zu überlegen; nur in der größten Unruhe seines Gemüths bricht er in einen Laut aus, geht er mit großen Schritten, macht er Gebärden, spricht er Worte. So ist das Selbstgespräch der Medea im Corneille, so ist Agamemnons im Racine beschaffen, als er bey sich selber ganz laut überlegt, ob er die Iphigenia opfern soll, oder nicht. Hier ist gleichsam ein Gespräch zweyer Menschen in Einem. Der König und der Vater streiten um ihre Rechte. Der eine will aufopfern, der andre will nicht.

Die langen und häufigen Selbstgespräche zu vermeiden, hat man die Vertrauten erfunden, in deren Schooß die Helden ihren Verdruß und alle ihre Anschläge ausschütten; allein die Rolle dieser Vertrauten ist mehrentheils so frostig, daß das Mittel nicht viel mehr werth ist, als der Schaden, den man heilen will.

In dem Gespräche muß die Rede als ein gemeinschaftliches Gut angesehen werden, wozu alle Unterredner ein Recht haben, und worinn sie sich nach ihrem jedesmaligen Interesse, und nachdem es der Anstand erfodert, theilen müssen. Man muß allemal die Ursache merken, warum die Rede von einem Munde zum andern übergeht. Diese Austheilung erfodert destomehr Kunst, je weniger diese Kunst hervorleuchten darf. Die Gedanken und das verschiedene Interesse müssen mit einander streiten, sich versöhnen, sich verjagen, sich aufstützen, sich durchkreuzen, sich vermischen, sich durch einander schlingen, und das alles eilfertig und auf eine freye und ungezwungene Weise. Niemand war in diesem Stücke glücklicher als Corneille und Moliere.

VI. Kapitel.

Kurzer Begriff von der theatralischen Dekoration der Alten, von ihrer Kleidung und Deklamation.

Eine jede Handlung geht an einem Orte vor; und dieser Ort muß der Beschaffenheit der handelnden Personen gemäß seyn. Sind es Schäfer, so ist die Scene eine Landschaft; sind es Könige, so ist sie ein Palast, und so im übrigen.

Falls man nur den Hauptcharakter des Orts beybehält, so ist es erlaubt, ihn mit allen Reichthümern der Kunst auszuschmücken; in Farben und in der Perspektive bestehen die Unkosten. Gleichwie aber die Sitten der handelnden Personen durch die Scene selbst geschildert werden müssen: so muß auch ein gehöriges Verhältniß zwischen der Wohnung und dem Einwohner vorhanden seyn; man muß die Gebräuche der Zeiten, der Länder, der Völker beobachten. Ein Amerikaner muß weder so wohnen, noch so gekleidet seyn, wie ein Deutscher; noch ein Franzose wie ein alter Römer, auch nicht einmal wie ein neuerer Spanier. Hat man kein Modell, so muß man sich eins formiren, nach dem Be-

griffe, den sich die Zuschauer etwan davon machen möchten.

Hier ist der Ort, eine Beschreibung von dem Theater der Alten beyzubringen. Weil die Römer alles, was sie in dieser Art hatten, von den Griechen entlehnt haben; so wird es genug seyn, wenn wir von dem Theater reden, wie es bey den Römern war. Wobey man aber bemerken muß, daß die Theater oft mit einiger Veränderung gebaut worden sind.

Das Theater bey den Römern war ein weitläuftiger, prächtiger Platz, mit langen Spaziergängen, mit bedeckten Gallerien, und mit schönen Alleen von Bäumen umgeben, wo das Volk so lange herumgieng, bis die Spiele ihren Anfang nahmen.

Um sich hievon einen genauern Begriff zu machen, muß man drey Theile unterscheiden: Erstlich die Bühne oder Scene, die wir auch das Theater nennen. Zweytens das Orchester, welches wir das Parterre nennen. Drittens das Amphitheater.

Die Bühne war gegen ein Gebäude von einer dreyfachen Säulenordnung aufgerichtet. Aus diesem Gebäude giengen drey Thore auf die Bühne: ein groβes gewölbtes in der Mitte, und zwey kleinere zur Seite. Die Bühne selbst

war funfzehn Ruthen lang und dreyßig breit, und trug an beiden Seiten fast eben solche Schirme oder Schiebewände, als die unserigen sind, und die eben so nach den Regeln der Perspektive gestellt waren.

Am Fuße der Bühne zog sich ein halber Zirkel umher, wovon die Bühne den Durchschnitt oder die Grundlinie ausmachte. Das Inwendige dieses halben Zirkels nannte man das Orchester. Dieses war der Ort, wo die Gaukler, die Possenspieler, die Luftspringer ihre Künste machten. Hierauf erhuben sich die Stufen des Amphitheaters in einem halben Zirkel bis zur Höhe der zweyten Säulenordnung am Vordergebäude. Dieser große Halbzirkel von Stufen oder Sitzen ward von sieben Treppen durchschnitten, deren eine aus dem Mittelpunkte gezogen war, und drey zu jeder Seite giengen. Die dadurch gemachten sechs Abschnitte von Sitzen waren also unten schmaler, als oben, und wurden daher cunei genannt, so wie das ganze Amphitheater, wegen seines innern hohlen Raumes, auch cavea hieß. Wenn der Stufen des Amphitheaters ein und zwanzig waren, so kam nach sieben Stufen mehrentheils ein breiter Absatz, den man præcinctio nannte. Ueber den Stufen dieses Amphitheaters lief ein gewölb-

ter Gang umher, unterstützt mit Säulen, die mit der dritten Ordnung des Vordergebäudes symmetrisirten. Endlich stand über einer jeden Säule eine Statüe von heroischer Größe.

Diese Gebäude wurden zu einigen Schauspielen bloß von Holz aufgerichtet. Nachher machte man sie von Steinen; ja man gebrauchte so gar Marmor dazu, wie zu dem Theater des Pompejus.

Durch Scene verstanden sie das Vordergebäude, welches den Grund der Perspektive ausmacht. Die Vorderscene, oder das Proscenium, war der Ort, wo die Schauspieler erschienen, den wir jetzt das Theater nennen. Hinter der Scene, bedeutet den Ort, wo die Schauspieler sich ankleideten; er war hinter dem Vordergebäude der Scene gelegen. Unter der Scene, heißt unter dem Fußboden des Theaters. Ueber der Scene, war alles, was höher lag, als die vorgestellten Gebäude; hieher gehörten die Maschinen, die den Blitz schleuderten. Um die Scene, bezeichnet den Grund und die Seiten, wo die gewöhnlichen Dekorationen angebracht waren.

Das Theater stellte bey der Tragödie große Paläste vor; bey der Komödie gemeine Häuser; bey

bey der so genannten Satyre und dem Schäferspiele eine Landschaft.

Alle Spieler spielten verlarvt. Ihre Larven bestanden aus einem ganzen Kopfe, der wie ein Helm gestaltet war, und ein gemaltes Gesicht, Haare und einen großen Mund hatte, der so eingerichtet war, daß er die Stimme gewaltig verstärkte. Daher nannte man sie persona, a personando. Eine solche Larve ist es, zu welcher der Fuchs im Phädrus sagt: Præclarum caput, cerebrum non habet.

Aber wie vertrugen sich diese Larven mit den Veränderungen der Leidenschaften, die oft in einer einzigen Scene vorkommen?

Der Spieler, mit dem sich diese Veränderung zutragen sollte, bediente sich einer Larve, die, im Profil gesehen, zwo Leidenschaften vorstellte. Auf einer Seite, zum Exempel, war die Freude gemalt, auf der andern die Traurigkeit; und wann er von dem einen Affekte zum andern übergehen sollte, so machte er eine geschickte Wendung, und zeigte sich von der andern Seite.

Was die Kleidung der Schauspieler anbetrifft, so trugen die Griechen in der Tragödie lange Röcke, Syrmata genannt, ein Wort, das von dem Griechischen συρω, traho, herkömmt.

In

In der Komödie trugen sie einen Mantel, pallium, und die Römer trugen ihre toga. Daher hatte man Komödien, die palliatæ genannt wurden, das heißt, nach den Sitten der Griechen, und andere, die togatæ genannt wurden, das heißt, nach den Sitten der Römer.

Ihre Deklamation war eine Art von Gesang: sie war in Noten gesetzt, wie die Musik; ausgenommen, daß sie weder Läufer, noch Triller, noch Vorschläge, noch die übrigen Unterscheidungszeichen eines musikalischen Gesanges hatte. Also war sie ohngefähr der unsrigen in den Tragödien gleich.

Die Kunst der Gebärden war bey den Alten ein Theil der Musik, sie hatte ihre Noten, eben sowohl als die Deklamation; und, was uns lächerlich vorkömmt, ist dieses, daß bey den Römern oftmals der eine Spieler deklamirte, und der andre die Gestus machte. Die Zusammenstimmung dieser beiden Ausdrücke machte einen Akkord aus, der für ein Volk, das die Gewohnheit zum Kenner gemacht hatte, von großer Anzüglichkeit war.

Der Schuh in der Tragödie war der Kothurn, ein hoher Schuh, der die Statur der Spieler erhöhete, und sie der heroischen näher brachte. Die Socken, socci, waren gewöhn-

liche

ſiche und niedrige Schuhe. Durch den Namen dieser Schuhe pflegt man oft die beiden Arten des Drama anzudeuten: der Kothurn bezeichnet durch seine Höhe die Würde, die Erhabenheit des tragischen, und die Socken die Einfalt des komischen Styls.

VII. Kapitel.

Von den Schauſpielern.

Der Artikel von den Schauſpielern verdiente am weitläuftigſten abgehandelt zu werden. Ich werde nur ſo viel davon ſagen, als zu meiner Abſicht dient, das iſt, ſo viel als den jungen Spielern nützlich ſeyn kann, die man zuweilen auf den Theatern der Gymnaſien, oder in den Häuſern der Privatperſonen ſpielen läßt.

Unter den jungen Leuten, die ſtudiren, giebt es einige, die eine vorzügliche Neigung zu den Künſten und Wiſſenſchaften beſitzen; andere, die von der Natur zu ganz andern Dingen beſtimmt zu ſeyn ſcheinen, als zu Büchern und zum Kabinette, nehmlich zum Kriegshandwerke, zum Handel, kurz zu allem, was mehr Wirkſamkeit, als Geſchmack und Nachſinnen erfodert.

Für junge Leute von der erſten Klaſſe iſt es ohne Zweifel ein Zeitverluſt, wenn man ihnen

dramatische Rollen vorzustellen giebt. Diese Uebung lehrt sie nichts, was sie ihr Geschmack und ihr Lesen nicht ohnedem lehren würde. Ferner verlieren sie den Faden ihrer Studien, und bekommen einen Geschmack an der Zerstreuung: dieser Schade, so groß er auch ist, ist vielleicht der geringste, der davon herkömmt.

Was die von der zweyten Klasse anlangt, so lernen sie, wenn man ihnen eine Rolle zu spielen giebt, 1) eine reine Sprache; 2) lernen sie, wie sie sich mit einem ungezwungenen Anstande zeigen sollen; 3) lernen sie empfinden: es ist unmöglich, eine Rolle mittelmäßig gut zu spielen, wofern man nicht empfindet, was man sagt; und endlich wird diese Zeit allemal besser angewandt, als sonst würde geschehen seyn. Was Zeitverlust für fleißige Kinder seyn würde, wird für diese eine wohl angewandte Zeit.

Nur Eine Sache ist bey Austheilung der Personen zu bemerken, worauf Aeltern vornehmlich Acht haben sollten.

Man läßt junge Leute nur zu ihrem eigenen Besten, und um sie zu bilden, komische oder tragische Rollen spielen; und wenn man sie auf den Beyfall der Versammlung weist, so geschieht es nur, um sie zu ermuntern, daß sie von dem Unter-

Unterrichte, den man ihnen dadurch geben will, desto größern Vortheil ziehen sollen.

Die Lehrer, die die Rollen austheilen, haben nicht allemal diesen Endzweck. Sie wollen mit der Vorstellung eines Stückes Ehre einlegen, und theilen die Rollen bloß nach dies r Absicht aus. Also wählen sie solche, die es am besten machen können, und die zu gewissen Charaktern bereits eine natürliche Neigung haben: welches die Kinder in einem Fehler, bisweilen gar in einem Laster, auf ihre ganze Lebenszeit bestärkt.

Zum Exempel, wenn ein junger Mensch phantastisch, affektirt, ein so genannter Stutzer ist; so wählt man ihn eben deswegen, den Geck, den lächerlichen Marquis vorzustellen. Ist er träge und unempfindlich, so wird man ihm die Trägheit und Unempfindlichkeit zu spielen geben. Ist er stolz, so muß er den Ruhmredigen machen; ist er ein Lügner, so bekömmt er die erste Rolle in der Komödie des Corneille; ist er hart, so spielt er den Atreus; und wenn er wild, unbedachtsam, possenhaft ist, so giebt man ihm die Rolle des Dieners; dergestalt, daß die Fehler oder Laster, die man durch die Erziehung bessern sollte, sich auf diese Weise in dem Charakter nur noch fester setzen. Wenn tugendhafte

Rollen dergestalt ausgetheilt werden, so ist der Vortheil augenscheinlich: ein edler Charakter wird noch mehr erhöht, wenn er den August, Horaz, oder Cäsar spielt. Ein sanfter, leutseliger Charakter verschönert sich, indem er den Philint an der Seite des Misanthropen spielt. Eben so verhält es sich mit den übrigen tugendhaften Charaktern. Woraus ich schließe, daß man die lasterhaften Charakter nur denenjenigen geben sollte, die in der Tugend schon so sehr gegründet sind, daß sie vom Laster keinen Eindruck annehmen; und die tugendhaften nur denenjenigen, die von einem unartigen Charakter sind, der nöthig hat, umgearbeitet zu werden, und einen andern Schwung zu bekommen.

Was wird aus einer solchen Austheilung entstehn? Nichts mehr, als daß eine Komödie, die von Kindern gespielt wird, die zu ihren Rollen nicht taugen, schlecht gespielt werden wird. Ein Schade für die Zuschauer, das ist wahr; aber ein Vortheil für die Spieler: und wenn die Austheilung anders geschieht, so kann das Vergnügen des Zuschauers einem solchen jungen Spieler oft sehr theuer zu stehen kommen.

Aber alsdann wird kein Mensch Lust haben, in den Schulen Schauspiele anzustellen, weder

die

die Vorgesetzten, noch die jungen Leute, weil sie allzuviel Mühe, und zu wenig Ehre davon haben würden.

Ist es nicht möglich, Stücke zu finden, worinn kein Kontrast des Lasters mit der Tugend herrscht? Und wenn man deren keine findet, hat denn die christliche, hat selbst die weltliche Erziehung, wenn sie vernünftig und anständig ist, zu ihrer Vollkommenheit die Schulen der Komödianten nöthig? Kann man nicht andere Mittel finden, junge Leute zu üben, sie zu bilden, ihnen Artigkeiten beyzubringen? Können sie vor den Augen der Welt ihre Kräfte nicht versuchen, ohne die kreischende Stimme eines eigensinnigen Alten, oder die freche Stirne eines Taugenichts anzunehmen? Können sie gar nicht anders, als vom Theater, in die ehrbare Welt hinein treten?

Wenn man es indessen für gut findet, diese Art von Uebung vorzunehmen, so sehe man hier, was ohngefähr auf der Bühne und bey der Vorstellung zu beobachten ist.

Das erste ist: man vergesse gänzlich, daß man sich zur Schau stellt. Man muß agiren, um zu agiren, und nicht um zu gefallen. Die Sorge zu gefallen zerstreut, und bringt uns um die Mittel zu gefallen. Jedoch muß man dar-

auf Acht haben, sich so zu stellen, daß man von allen Zuschauern bequem gehört und gesehen werden könne.

Zweytens: Es ist besser, gar keine Gestus zu machen, als schlechte zu machen. Sie sind schlecht, wenn sie falsch sind, das heißt, wenn sie mit den Worten nicht übereinstimmen; wenn sie kalt sind und die Sachen nur schwach ausdrücken; wenn sie übertrieben sind und stärker, als die Empfindung es erfodert; wenn sie sich widersprechen, daß die beiden Arme sich entweder nicht begleiten, oder das Gegentheil von dem sagen, was die Augen, was der Kopf sagt; ferner, wenn sie nicht genug abgeändert sind. Es giebt Spieler, deren Gestus immer eine gleiche Figur, einen gleichen Schwung, einen gleichen Fall haben; wenn man auch einerley Sache mehr als einmal sagt, müssen sich die Gestus doch verändern, so wenig sich auch die Worte verändern.

Eben so verhält es sich auch mit dem Tone der Stimme. Man muß den Schauspieler allemal deutlich verstehen können, selbst alsdann, wann er bey Seite redet. Er muß in den heftigen Ausbrüchen, so gar im Geschrey, sich in den Schranken seiner Stimme zu halten wissen, so daß sie niemals weder zu rauh, noch auch

fistuli-

fistulirend werde. Kurz, die Stimme muß in allen ihren Abänderungen doch allemal den Grundton der ganzen Gattung und den besondern Ton jeder Scene beybehalten. Mancher will zeigen, daß er Meister in seiner Kunst ist, und verfällt ins Komische; freylich war es immer noch Natur, es war aber nicht die Natur des gegenwärtigen Augenblicks.

Ein vollkommener Schauspieler ist ungemein rar: alles ist voll von Leuten, die einen Theil dieses Talentes besitzen; fast niemand besitzt es ganz. Der eine ist nachdrücklich, aber ohne Anmuth. Der andere hat Anmuth, aber kein Feuer. Dieser ist stark, aber hart; jener ist sanft, aber weichlich und oft abgeschmackt. Mancher würde zur Vollkommenheit gelangt seyn, wäre sein Talent nur angebaut worden, hätte er nur die Kunst zu seinen Naturgaben hinzugefügt; ein anderer wäre bewundert worden, wofern er sich nur seine Rolle wohl eingeprägt, sich nur einen genauen Begriff von seinem Achill, von seinem Pyrrhus gemacht hätte. Wenn Roscius, dieser in dem schönsten Jahrhunderte der römischen Republik so sehr bewunderte und geliebte Schauspieler, eine Rolle vorstellen wollte, so verließ er sich nicht völlig auf sein Talent, so erstaunlich es auch war: er

nahm die Kunst und die Schule zu Hülfe; er schuf sich eine Idee von dem Helden, dessen Ebenbild er seyn wollte; er drückte sich seine Handlung lebhaft ein; er nahm seine Grundsätze, seine Leidenschaften an; er versetzte sich in alle Umstände, die ihn erhitzen konnten: und wenn jede Kraft seiner Seele auf den gehörigen Grad gespannt war, so entstand aus dieser künstlichen Begeisterung eine Stärke, die unwiderstehlich war, die allen seinen Ausdrücken Bedeutung und Feuer gab, ihnen ihr genauestes Maß vorzeichnete, die eben so sehr die sanften Abfälle in Acht zu nehmen, als die hohen Ausbrüche von Ferne zu veranstalten wußte; mit einem Worte, die Leben und Seele in den ganzen äußerlichen Menschen ergoß, dergestalt, daß er immer wahr, immer natürlich, und immer unendlich über die Natur erhaben blieb. Kein Wunder, daß er von den Römern so geliebt worden ist! Nichts ist rührender, nichts ist beredter, als was gefällt, und nichts gefällt so sehr, als eine vollkommene Deklamation. Sie ist die Sprache der Natur; durch sie besprechen sich die Herzen unmittelbar ohne Hülfe der Worte: welches die lebhafteste und angenehmste Mittheilung der Gedanken ist. Welch eine Marter für einen Menschen, der Gefühl hat,

wenn

wenn er sieht, wie die Meisterstücke eines Corneille, eines Racine oft solchen Handwerkern zum Raube werden, die nicht den geringsten Begriff von der Kunst haben; deren Empfindung nichts als eine blinde Sinnlichkeit, und deren Geschmack eine bloße Gewohnheit nachzuahmen ist!

Zweyter Artikel.

Von der Tragödie.

I. Kapitel.

Was die Tragödie ist.

Die Tragödie ist nach der Epopöe entstanden. Bey poetischen Erzählungen fieng die Kunst an. Diese künstliche Form ist der Natur näher: man hat Erzählungen gemacht, sobald man hat reden können.

Mit dem Drama verhielt es sich ganz anders. Es erfoderte Zeit, glückliche Zufälle, einen Zusammenfluß von Umständen, seine Form zu finden; und tiefes Nachdenken, großen Fleiß und glücklichen Fortgang, sie zur Vollkommenheit zu bringen.

Die Tragödie hat mit der Epopöe die Größe und Wichtigkeit der Handlung gemein; und un-

terscheidet sich von ihr allein durch ihren Endzweck, welcher ist, Furcht und Mitleiden zu erregen, und durch ihre dramatische Form: die tragische Handlung sieht man, die epische wird bloß erzählt.

Gleichwie es aber in der Epopöe zweyerley Großes giebt, das wunderbare und das heroische: so kann es auch zweyerley Tragödien geben, eine heroische, die man schlechtweg Tragödie nennt, und eine wunderbare, die man das lyrische Schauspiel oder die Oper genannt hat. Von der ersten Gattung ist das Wunderbare ausgeschlossen, weil hier Menschen sind, die als Menschen handeln; anstatt daß in der andern, wo die Götter als Götter, mit allen Kennzeichen einer übernatürlichen Macht handeln, das, was nicht wunderbar wäre, gewissermaßen aufhören würde, wahrscheinlich zu seyn. Diese beiden Gattungen haben ihre Regeln mit einander gemein; und wenn sie noch einige besondere haben, so beziehen sich diese bloß auf den Stand ihrer Personen, und auf die Wahl ihrer Materien, worinn einiger Unterschied herrscht.

Eine Oper ist also die Vorstellung einer wunderbaren Handlung. Es ist das Göttliche der Epopöe, in ein Drama gebracht. Weil die spielenden Personen Götter, oder Halbgötter

sind:

sind: so müssen sie sich den Sterblichen durch Verrichtungen, durch eine Sprache, durch einen Ton der Stimme kund thun, der die Gesetze der gewöhnlichen Wahrscheinlichkeit überschreitet. 1. Ihre Verrichtungen gleichen den Wunderwerken: der Himmel öffnet sich, eine lichthelle Wolke bringt ein himmlisches Wesen herab; ein bezauberter Palast verschwindet auf den geringsten Wink, und verwandelt sich in eine Wüste ꝛc. 2. Ihre Sprache ist ganz lyrisch: sie drückt Entzückung, Begeisterung, Trunkenheit der Seele aus. 3. Die rührendste Musik begleitet die Worte, und weiß durch ausgesuchte Gänge, geschickte Absätze, anmuthige Brechungen der Stimme, alle Stärke und alles Feuer derselben fühlbar zu machen. Der Grund hievon liegt in der Nachahmung: Die Götter müssen reden und handeln, wie Götter. Ihre Charakter zu erschaffen, wählen die Poeten das Schönste, das Reizendste, was sie in der Natur, in den Künsten, unter dem ganzen menschlichen Geschlechte finden können, und verfertigen Wesen daraus, die sie uns für Gottheiten verkaufen, und die wir dafür annehmen. Allein es sind allemal Menschen: es ist der Jupiter des Phidias. Wir können nicht aus uns selber gehn, noch solche eingebildete Wesen an-

ders charakterisiren, als mit Zügen, die wir wirklich gesehen haben. Also bleibt die Nachahmung auch hier die beständige Gesetzgeberinn.

Die andere Gattung der Tragödie überschreitet nie die Gränzen des Natürlichen. Was sie Großes hat, geht nur bis zum Heroismus. Sie ist die Vorstellung einer heroischen Handlung. Man thue zu diesen drey Worten den Endzweck der Tragödie hinzu, welcher ist, Furcht und Mitleiden zu erregen: so hat man eine vollkommene Definition. Wir wollen sie in diesem Artikel entwickeln.

Wir haben in dieser Materie zwey berühmte Führer, die uns leuchten und uns den Weg weisen, den Aristoteles und den großen Corneille.

Der erste, dessen Hauptzweck in seiner Dichtkunst dahin geht, die Natur und die Regeln der Tragödie zu erklären, folgt der philosophischen Lehrart, die bloß das Wesen der Dinge und die Eigenschaften betrachtet, die daraus herfließen. Alles ist bey ihm voll Erklärungen und Eintheilungen.

Peter Corneille, der auf seiner Seite die Kunst seit vierzig Jahren geübt, und untersucht hatte, was darinn gefallen und mißfallen konnte; der durch die Stärke seines Geistes die Schwierigkeiten vieler hartnäckigen Materien

über-

überwunden, und seine metaphysischen Beobachtungen über den Weg angestellt hatte, den er sich selbst gebahnt, und über die Mittel, die er so glücklich in Ausübung gebracht; der endlich alle seine Bemerkungen und die Beobachtungen derer, die vor ihm gewesen waren, auf den Probierstein der Erfahrung gestrichen hat, verdient wohl, daß man seine Meynungen und Aussprüche in Ehren hält, sollten sie auch nicht allezeit mit des Aristoteles Gedanken übereinstimmen. Dieser hat überdem nur das Theater von Athen gekannt; und wenn es wahr ist, daß die kühnsten Geister in ihren Spekulationen über die Künste nicht leicht die Muster selbst übersteigen, die ihnen von den Erfindern hinterlassen sind: so hat der Griechische Philosoph nur das idealische Schöne vom Athenienſischen Theater liefern können.

Doch, wenn es auf der andern Seite wieder in der Erfahrung gegründet ist, daß, wenn einmal eine neue Gattung, gleich einem Phänomen, in der Litteratur erscheint, und die Geister sehr lebhaft rührt, sie gar bald durch den Ehrgeiz und die Nacheiferung der Rivalen zu ihrer Vollkommenheit gebracht wird: so könnte man glauben, daß die Tragödie bey den Griechischen Dichtern, die den Regeln des Aristoteles

zu Mustern gedienet haben, bereits vollkommen gewesen sey, und daß die übrigen, die nachher gekommen sind, nichts weiter, als Künsteleyen hätten hinzuthun können, wodurch diese Gattung, anstatt einen Schein der Neuheit zu erhalten, in Gefahr gerathen wäre, völlig auszuarten.

Der letzte Grund, der die Autorität des Französischen Dichters schwächt, ist dieser, daß er selbst Autor gewesen ist; und man hat angemerkt, daß alle diejenigen, die Regeln gegeben haben, nachdem sie zuvor Werke verfertiget hatten, so vielen Muth sie auch besessen haben, dennoch allzu glimpfliche und zurückhaltende Gesetzgeber gewesen sind. Gleich dem Vater, wovon Horaz redet, oder gleich dem Liebhaber der Agna, halten sie bisweilen Fehler für Schönheiten; oder wenn sie solche für Fehler erkennen, so geben sie ihnen doch Namen, die den Benennungen der Tugenden sehr nahe kommen.

II. Kapitel.

Was eine heroische Handlung ist.

Eine jede theatralische Handlung ist eine Unternehmung eines Menschen gegen einen andern Menschen. Sie ist eigentlich der Streit des verschiedenen Interesses, und folglich der

Leiden-

Leidenschaften selbst. Allein die Handlung der Tragödie ist ein außerordentlicher, ein gewaltsamer Streit: weil es dort auf ein größeres Interesse ankömmt, weil dort außerordentliche Kräfte, Kräfte der Helden, das heißt, solcher Menschen, die andern weit überlegen sind, mit einander streiten.

Was versteht man durch eine heroische Handlung?

Bey den Bildhauern ist eine menschliche Statüe von natürlicher Größe, wenn sie nicht über sechs Fuß ist; sie ist heroisch, wenn sie zwischen sechs und zehn Fuß bleibt; und darüber wird sie zum Kolossus.

Nach der Analogie dieses Exempels wird die Handlung der Tragödie heroisch seyn, wenn sie die Wirkung von einer solchen Eigenschaft der Seele ist, die bis zu einer außerordentlichen Höhe steigt, zu einer außerordentlichen, bis auf einen gewissen Grad. Wenn diese Handlung nur eine gewöhnliche Tugend erfodert: so kann sie kein anderes Verdienst, als das Verdienst der Aehnlichkeit, haben; weil man überall Muster davon findet. Wenn sie gewisse Gränzen überschreitet, und aus derjenigen Wahrscheinlichkeit herausgeht, wovon die Menschen das Maß in

der Idee haben: so wird sie gigantisch. Das Große, das Schöne, das Edle, mit einem Worte, das Heroische findet sich nur in der Mitte. Es ist eine Tapferkeit, eine Großmuth, die über den Begriff gemeiner Seelen geht. Es ist ein Heraklius, der für den Marcian sterben will; es ist eine Pulcheria, die zu dem Afterkaiser Phokas mit einem Stolze spricht, der ihrer Geburt anständig ist: Tyrann, steige herunter vom Thron, laß deinen Herrn hinauf!

Die Laster kommen mit in den Begriff dieses Heroismus hinein. Ein Bildhauer kann einen Nero acht Fuß hoch machen; eben so kann ihn ein Poet, wo nicht als einen Held, doch zum wenigsten als einen Menschen abschildern, von einer außerordentlichen und gewissermaßen heroischen Grausamkeit. Denn überhaupt sind die Laster heroisch, wenn sie eine gewisse Eigenschaft zum Grunde haben, die eine nicht gemeine Kühnheit und Standhaftigkeit voraussetzt: dergleichen ist die Verwegenheit des Katilina, die Stärke der Medea, die Unerschrockenheit der Kleopatra in der Rodogune.

Die Handlung ist heroisch, entweder an sich selbst, oder wegen des Charakters derer, die sie verrichten.

Sie

Sie ist heroisch an sich selbst, wenn sie einen großen Gegenstand hat: als die Erlangung eines Throns, die Bestrafung eines Tyrannen, die Ueberwindung seiner selbst bey einer heftigen Leidenschaft.

Sie wird heroisch durch den Charakter derer, die sie verrichten: wenn die Personen, welche agiren, oder wider welche man agirt, Könige und Prinzen sind. Wenn die Unternehmung von einem Könige geschieht: so erhöht und veredelt sie sich durch die Größe der handelnden Person. Wenn sie wider einen König gerichtet ist: so erhöht sie sich durch die Größe dessen, der angegriffen wird.

Niemand zweifelt, daß man nicht auch etwas Tragisches aus der Bürgerwelt auf die Bühne bringen könne. Es eräugnen sich in den geringsten Ständen alle Tage rührende Begebenheiten, die der Gegenstand der poetischen Nachahmung seyn können. Ja, da der große Haufe der Zuschauer selbst von diesem Mittelstande ist, so scheint es, als ob die nahe Verwandschaft des Unglücklichen, und derer, die ihn leiden sehn, noch einen Bewegungsgrund mehr abgeben müßte, die Herzen zu rühren.

Indessen,

Indessen, so wie es wahr ist, daß man die Socken keinem Könige geben kann:

> Indignatur enim privatis, ac prope socco
> Dignis carminibus narrari cœna Thyestæ:

so ist es nicht weniger wahr, daß man den Kothurn keinem Kaufmanne füglich anpassen kann. Die Tragödie kann in diese Herabsetzung der Hauptpersonen, der Nebenpersonen, der Sprache, der Scene selbst, nicht willigen.

Da überdem die Künste, die die Natur zu verschönern gemacht sind, allemal das Grösseste, das Edelste zum Augenmerk haben; wo kann man das vollkommene Tragische anders finden, als bey den Königen? Ohne zu rechnen, daß sie eben solche Menschen sind, als wir, und uns folglich durch das Band der Menschlichkeit rühren: so macht auch noch die hohe Stufe, worauf sie stehen, ihren Fall merkwürdig. Der Raum, den sie durch ihre Grösse einnahmen, scheint ein grösseres Leeres in der Welt zurück zu lassen. Endlich vermehrt auch der Begriff von Macht und Glücke, den man mit ihrem Namen verbindet, das Schrecken und das Mitleiden unendlich. Also kennt derjenige Artist seinen Vortheil nicht, der uns durch unheroische Subjekte Thränen auspressen will. Wie schwer ist

ist es nicht zu erhalten, wenn man auch alle seine Vortheile in Acht nimmt!

III. Kapitel.

Was eine Handlung tragisch macht.

Die erste Eigenschaft der tragischen Handlung ist also diese: sie muß heroisch seyn. Allein dieß ist nicht genug; sie muß auch von der Art seyn, Furcht und Mitleid zu erregen: dieß ist ihr Unterscheidungszeichen, dieß macht sie eigentlich tragisch. Die Epopöe beschreibt eben so wohl eine heroische Handlung, als die Tragödie; weil aber ihr vornehmster Endzweck ist, Erstaunen und Bewunderung zu erregen, so rührt sie die Seele nur, um sie nach und nach zu erheben. Sie kennt nicht die heftigen Erschütterungen, sie kennt das Schaudernde des Theaters nicht; sie gleicht mehr den Sitten, als den passionirten Bewegungen.

Wir wissen, wie schwer es ist, die Passionen zu zergliedern, und die Elemente, woraus sie jedesmal zusammen gesetzt sind, von einander zu sondern: die Falten und geheimen Triebfedern des Herzens sind unendlich. Auch wollen wir es hier nicht unternehmen, durch allzu subtile Beschreibungen und Definitionen den abgemesse-

nen Grad und Charakter der Empfindungen anzugeben, die die Tragödie hervorbringen muß.

Alles Vergnügen, und aller Kummer, den man in der Tragödie empfindet, ist auf diese Wahrheit gegründet: Ich bin ein Mensch, und alles, was den Menschen angeht, das geht mich an: Homo sum, humani nihil a me alienum puto. Also muß man in der Tragödie einen Menschen aufführen, der die Menschheit, ihre Leidenschaften, ihre Ausschweifungen, ihre Schwachheiten und ihr Unglück in seiner eigenen Person lebendig vorstellt; und muß ihn auf einer solchen Seite zeigen, die Mitleid und Furcht erregen kann.

Das Mitleid bewegt unser Herz, weil wir unsern Nächsten unglücklich sehn. Die Furcht beklemmt unsere Brust, weil wir für uns das Unglück befürchten, das wir an andern sehn; doch wird diese Furcht durch eine geheime Vergleichung versüßt, die wir zwischen unserm Zustande und dem Zustande des Leidenden anstellen.

Suave, mari magno turbantibus æquora ventis
E terra magnum alterius spectare laborem:
Non quia vexari quemquam'st jucunda voluptas,
Sed, quibus ipse malis careas, quia cernere suave'st.

Lucr. lib. II.

Obgleich

Obgleich diese Leidenschaften oft etwas vom Zorne, vom Neide, von der Grausamkeit, von der Verzweifelung, vom Widerwillen und von der Verachtung an sich haben: so sind sie doch gänzlich davon unterschieden. Die Erschütterungen, die von diesen herkommen, sind so zerstörend, wie die Leibesstrafen, und scheinen die Seele vielmehr zu zerreißen, als zu rühren. Bey den handelnden Personen können sie sich finden: allein dieses muß dazu dienen, andere und ganz verschiedene Leidenschaften bey den Zuschauern zu erregen. Denn es ist wohl zu bemerken, daß die Empfindungen an beiden Theilen nicht einerley sind: der Hochmuth bey den handelnden Personen erregt den Neid bey den Zuschauern; die Grausamkeit erregt das Entsetzen, der Schmerz das Mitleiden, die Falschheit den Unwillen; und so geht es mit allen übrigen.

Das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie ist also nicht die Art von Empfindung, die sie enthält, sondern die sie hervorbringt.

Wenn Empfindungen, die sich nicht für sie schicken, mit in das Gewebe solcher hineinkommen, die sich für sie schicken: so müssen diese letztern zum wenigsten die Oberhand behalten, und die andern einwickeln und verstecken. Was

ist abscheulicher, als der Charakter, die Person, die Thaten der Medea? Sie hat ihren Vater verrathen, ihren Bruder zerrissen, den Pelias umgebracht, unter dem Scheine, ihn zu verjüngen; sie verbrennt den Kreon, den König zu Korinth, und seine Tochter; sie erwürgt ihre eigenen Kinder, und spottet des Jasons, der sich aus Verzweifelung ersticht: Dinge genug, einen Abscheu zu erregen! Allein man betrachte die Ursache. Das Abscheuliche der That bleibt, und doch erweckt sie Mitleiden. Medea hatte im Grunde Recht, und Jason hatte Unrecht. Wann die Leidenschaften sich rächen, so wundern wir uns nicht, daß sie die Gränzen überschreiten. Medea ist verliebt, sie ist schändlich betrogen worden, sie ist voll Wut, und hat, als Zauberinn, alle Mittel zur Rache in ihrer Gewalt. Kann er mich wohl verlassen, nach so viel Gutthaten? Wagt er es wohl, mich zu verlassen, nach so viel Uebelthaten? In diesem Falle scheint einer Verliebten alles erlaubt zu seyn; und wenn sie Gräuel ausübt, so beklagt man sie, daß sie dazu genöthigt worden ist. Alle ihre Uebelthaten haben die Liebe zum Grunde; und alles, was aus dieser Leidenschaft entspringt, hat man Schwachheit genug, für ein Unglück anzusehn. Es erregt

regt Furcht und Mitleiden; folglich ist es tragisch.

Eine Tragödie, die diese Empfindungen nur schwach erregt, ist unvollkommen; erregt sie solche gar nicht, so ist sie keine wahre Tragödie; erregt sie solche nur an einigen Stellen, so ist sie nur an diesen Stellen eine Tragödie. Was ist tragisches, zum Exempel, an einer Handlung, die auf Befehl einer Geliebten wider einen Tyrannen unternommen wird, die nicht gelingt, und die sich mit Freude und Versöhnung der feindlichen Parteyen endiget? Sie ist, wenn man will, ein heroisches Schauspiel, weil ein wichtiges Interesse darinn regiert, und weil Könige die Handlung verrichten. Sobald aber nichts wahrhaftig tragisches darinn herrscht, so ist sie keine wahre Tragödie.

Laßt uns nunmehr untersuchen, worinn dieses Tragische besteht; welches, nach der Stärke des Ausdruckes genommen, eine Tragödie zu einer Tragödie, oder sie mehr oder weniger dazu macht.

Es scheint, als ob eine Handlung, von welcher Art sie auch ist, wäre es auch der Tod eines Menschen, an sich selbst betrachtet, nicht tragisch ist; sondern daß sie es nur erst durch ihre Umstände wird, und vornehmlich durch die

Umstände der handelnden Personen. Diese bestimmen das Tragische und seine verschiedenen Grade.

Diese Umstände befinden sich entweder auf Seiten dessen, der handelt, oder auf Seiten dessen, wider welchen gehandelt wird. Wir wollen die verschiedenen Fälle von beiden Arten durchgehn.

Der Mensch, welcher eine Handlung verrichtet, ist entweder gänzlich gut, wie Polieukt, oder gänzlich böse, wie Atreus, oder er steht in der Mitte, wie Oedipus.

Die Unternehmung eines guten Menschen muß gut seyn, sonst würde er aufhören, ein guter Mensch zu seyn. Die Unternehmung eines bösen Menschen muß böse seyn, sonst würde er aufhören, ein böser Mensch zu seyn. Die Unternehmung eines Menschen von mittler Art muß an sich selbst gut seyn, aber von Dingen begleitet werden, die diesen Menschen tadelnswerth machen. Denn wenn seine Handlung an sich selbst weder gut noch böse wäre, so hätte sie gar keinen Charakter. Wenn sie nur mittelmäßig gut oder böse wäre, so hätte sie nichts heroisches. Wenn sie böse wäre, so wäre es die Handlung eines bösen Menschen. Sie muß also gut seyn; sie muß aber von einem

Menschen herkommen, der nicht allezeit gut gewesen ist, oder der es auf einer gewissen Seite nicht ist.

Die Unternehmung eines Tugendhaften muß natürlicher Weise einen glücklichen Ausgang haben und sich mit Zufriedenheit endigen. Es sind allen Gemüthern gewisse allgemeine Gesetze der Billigkeit und Wohlanständigkeit eingeprägt, die der theatralischen Welt zur Regel dienen; und die verschiedenen Einschränkungen oder Ausdehnungen, die ihnen unsere Eigenliebe nach Gutdünken giebt, gehen nicht so weit, daß sie den Grund derselben umstoßen sollten. Also kann man als ausgemacht annehmen, daß wir uns allemal zu demjenigen halten werden, der am edelsten, am großmüthigsten, am wenigsten ungerecht handelt: will man uns ergetzen, so muß dieser den Sieg davon tragen; will man uns betrüben, so muß er umkommen.

Wenn ein Gottloser durch seine Kunstgriffe und Bosheiten über einen gleich gottlosen Menschen triumphirt, so ist hierinn nichts tragisches. Der Ueberwundene verdienet kein Mitleiden; der Ueberwinder keinen Glückwunsch. Auch sieht man dergleichen Fabeln nicht leicht auf der Bühne. Einer von beiden ist allezeit gut, zum wenigsten vergleichungsweise. Me-

dea selbst, so Medea sie ist, ist besser, als Jason, in der Tragödie des Corneille.

Wenn ein Tugendhafter über einen Lasterhaften den Sieg erhält, so entsteht daraus ein Affekt der Freude, der die vorhergegangenen Unruhen und Besorgnisse aufwiegt. So unternimmt es Esther, ihr Volk zu befreyen und den Unterdrücker zu bestrafen: es gelingt ihr. Weil aber die Unruhen an sich selbst nicht tragisch, sondern nur eine Vorbereitung zum Tragischen sind: so ist ein solches Schauspiel, wenn auf diese Unruhen Freude folgt, fast nichts weiter, als heroisch. Auch behauptet Aristoteles, daß die fröhliche Auflösung mehr komisch als tragisch sey.

Wenn ein lasterhafter Mensch etwas wider einen tugendhaften unternimmt, wie Athalia wider den Jojada und den jungen Joas, und der lasterhafte unterliegt und der unschuldige triumphirt: ist da die Bestrafung des Lasterhaften, die Bestrafung einer Athalia, wohl tragisch genug? Nein; Athalia ist eine Afterköniginn, die durch tausend Mordthaten den Thron erhalten hat, und die gestraft zu werden verdient. Ist die Situation des Jojada tragisch? Hier möchte ich mich nicht unterstehen, eine gleiche Antwort zu geben. Er ist gezwungen, zu gewaltsamen Mitteln zu schreiten; er

hat

hat nöthig, sich mit Muth und Entschlossenheit zu waffnen, eine stolze Königinn in den Staub zu legen; er ist in Gefahr, sich selbst, den jungen König, alle Leviten ins Verderben zu stürzen. Ueberdem ist die Unschuld des jungen Joas rührend. Alle diese vermischten Umstände können wohl ohngefähr dasjenige hervorbringen, was wir tragisch nennen.

Wenn aber ein Mensch, der entweder tugendhaft ist, oder doch mehr tugendhaft als lasterhaft ist, ein Opfer seiner Schuldigkeit wird, wie die Kuriazier; oder ein Opfer seiner eigenen Schwachheit wird, wie Ariadne und Phädra; oder der Schwachheit eines andern, wie Polieukt; oder der falschen Meynung eines Vaters, wie Hippolytus; oder der übereilten Hitze eines Bruders, wie Kamilla; wenn er durch ein Unglück, das er nicht vermeiden konnte, von seiner Höhe herab gestürzet wird, wie Andromache; oder durch eine Art von Verhängniß, dem alle Menschen unterworfen sind, wie Oedipus: sehet da etwas wahrhaftig tragisches, etwas das uns bis in die innerste Seele rührt, und uns zu Thränen zwingt! Man thue die Grausamkeit der Handlung hinzu, nebst der Größe und Hoheit der Personen: so ist die Handlung heroisch und tragisch zugleich, und

erregt in uns ein Mitleiden, vermischt mit Furcht und Schrecken; weil wir Menschen sehen, und zwar Menschen, die größer, mächtiger, vollkommener sind, als wir, und die unter den Schicksalen der Menschheit erliegen. Wir haben das Vergnügen der Rührung, und zwar einer solchen Rührung, die noch nicht bis zur Höhe des Schmerzens hinaufsteigt, (weil der Schmerz die Empfindung derjenigen Person ist, die jetzt leidet,) sondern die auf derjenigen Stufe stehen bleibt, wo sie bleiben muß, um ein Vergnügen zu heißen.

Bisher haben wir mehr die Personen betrachtet, welche handeln, als diejenigen, wider welche man handelt. Diese letztern verstärken das Tragische gleichfalls.

Daß ein gleichgültiger Mensch einen andern Menschen im Jachzorne erschlägt, ist ein unglücklicher Zufall. Hier ist nichts als ein augenblicklicher Streit der Leidenschaften, woraus sich keine Tragödie machen läßt. Oedipus hat einen Unbekannten umgebracht: dieses ist ein Mord; die That ist abscheulich, allein sie ist so gewöhnlich, daß ihre Erzählung das Herz noch nicht beunruhiget.

Daß aber ein Feind seinen Feind erwürgt, ist eine Sache, wobey sich vielerley Affekten anbrin-

anbringen lassen. Die Rache ist an sich selbst eine tragische Leidenschaft, so bald sie grausame Mittel ergreift. Sie schmiedet ihre Anschläge, sie verbirgt sie, sie läßt sie zu rechter Zeit ausbrechen. So ist Medea, die am Jason Rache ausübt, ein wahrhaftig tragischer Stoff. Man sieht hier nicht darauf, ob der Feind zu sehr gestraft worden ist; wenn er nur verdient hat, gestraft zu werden, so ist es schon genug. Ja, da hier eine Leidenschaft die Strafe austheilt, so muß sie die rechtmäßigen Gränzen überschreiten, um wahrhaftig tragisch zu seyn. Doch darf sie eben nicht so weit gehen, daß sie einem Vater das Blut seines Sohnes zu trinken giebt: dieß ist nicht mehr schrecklich, dieß ist abscheulich.

Wenn ein Feind seinen Feind angreift und ihn nicht überwältiget, so muß er selbst unterliegen, sonst ist der Stoff nicht tragisch. Die Rache, die sich durch die Ehrfurcht, oder durch die Bewunderung einer großen Tugend zurück halten läßt, ist mehr episch, als tragisch. Athalia greift den Joas an; sie kann ihn nicht zu Grunde richten: sie geht selbst zu Grunde. Eben so ist es mit der Kleopatra in der Rodogune, mit der Phädra, und mit einigen andern beschaffen. Es ist nicht genug, daß die Lei-

denschaft

denschaft weit gehe, sie muß durchbrechen, oder sie muß an dem Hindernisse scheitern, das man ihr entgegen stellt.

Wenn endlich ein Freund seinen Freund angreift, so sind hiebey drey Fälle möglich: der erste ist, daß er ihn für seinen Feind hält, und ihn nicht eher erkennt, als bis er ihn getödtet hat; der andere ist, daß er ihn in dem Augenblicke erkennt, wo er ihn tödten will.

Wird der Freund von seinem Freunde, der Sohn von seinem Vater, der Vater von seinem Sohne getödtet und die Erkennung folgt auf die That: so ist nichts trauriger, als dieses.

Wird das Opfer nicht vollzogen, so macht die Erkennung in einem so kritischen Augenblicke ein erstaunliches Aufsehen. Das Entsetzen vor der Gefahr, und die Freude, ihr entgangen zu seyn, nebst dem Vergnügen, einen Vater, einen Bruder, einen Sohn wieder zu finden, machen eine verwickelte und zusammengesetzte Empfindung aus, wodurch die Seele aus sich selbst gesetzt wird.

Der dritte Fall ist, daß ein Freund seinen Freund angreift, den er dafür erkennt, indem er itzt durch eine höhere Ursache gezwungen wird, einen Sohn, einen Bruder, einen Vater, einen Liebhaber aufzuopfern. Dieses ist eine

zweyte

zweyte Gattung des Tragischen, worinn sich Corneille vor allen andern hervorgethan hat. In den andern Fällen kämpfen die Leidenschaften zwar auch; aber in unterschiedenen Personen: Athalia waffnet sich wider den Joas, Esther wider den Haman, Cinna wider den August. Hier aber geht der Kampf bey Einer Person und in Einem Herzen vor; welches weit heftigere Erschütterungen, weit grausamere Wehen verursacht. So liebt Roderich die Chimene bis zum Sterben, und seine Schuldigkeit will, daß er ihren Vater umbringen soll. Er bringt ihn um. Chimene ist verbunden, Roderichs Tod zu fodern: und dieses ist der Liebhaber, den sie anbetet. Ein solcher Kampf ist interessant. Zwo Leidenschaften von heroischer Größe zerreissen Ein Herz: welche von beiden wird überwinden? Nach den Gesetzen des Anstandes muß die edelste den Sieg davon tragen. Die Liebe muß der Ehre, das Leben der Religion aufgeopfert werden; sonst macht man lauter schmachtende Helden, die die Seele mehr entnerven, als erheben und stärken.

Es ist nicht nothwendig, daß Blut vergossen werde, um tragische Empfindungen hervorzubringen. Ariadne vom Theseus auf der Insel Naxus, Philoktet auf der Insel Lemnus verlas-

sen, sind daselbst in tragischen Situationen, die so grausam sind, als der Tod selbst; ja die selbst die traurigste Gestalt des Todes an sich tragen: weil man hier Schmerz, Verzweiflung, Trostlosigkeit, kurz, allen Jammer des menschlichen Herzens vereinigt erblickt.

IV. Kapitel.

Welches der moralische Endzweck der Tragödie seyn kann.

Man versteht unter dem moralischen Endzwecke eines Gedichts dasjenige, was daraus für die Sitten folgt. Der moralische Endzweck der Fabel ist, eine nützliche Lehre; der Satire, die Besserung des Lasters durch den unmittelbaren Tadel desselben; der Komödie, die Besserung des Lächerlichen durch den Spott; der Endzweck der Epopöe ist, die Seele durch edle Begriffe und großmüthige Empfindungen zu erheben.

Nicht, als ob ich glaubte, daß man diese Absichten bey Festsetzung der verschiedenen Dichtungsarten gleich anfangs gehabt habe; ich bin vielmehr überzeugt, man habe gar nicht daran gedacht. Die Natur leitete die ersten Artisten durch den bloßen Geschmack; sie giengen wie ein

Blinder

Blinder an der Hand seines Führers. Weil man aber fand, daß diejenigen Gedichte am angenehmsten waren, die durch den Weg des Vergnügens zu irgend einer nützlichen Sache führeten: so urtheilte man, daß selbst in den Werken, die zum Vergnügen der Einbildungskraft bestimmt sind, Weisheit und Vernunft zum Grunde liegen müßte. Damals also, da die Kunst, so zu reden, ihren Weg wieder zurück gieng, um ihn desto richtiger zu bezeichnen, bestimmte man allererst mit Gewißheit den Endzweck und das Ziel, nach welchem man zu streben hatte.

Die Tragödie mußte also damals, eben so, wie die übrigen Gedichte, ihren eigenthümlichen, ihren unterscheidenden Endzweck haben. Weil sie aber von vielen und sehr verschiedenen Seiten betrachtet werden kann: so war dieser Endzweck bey ihr schwerer zu bestimmen, als bey den übrigen Dichtungsarten. Indessen können wir wohl überhaupt als ausgemacht annehmen, daß es weder ein Sittenspruch ist, wie in der Fabel, noch eine Unterweisung, die zuerst an den Verstand gerichtet wird, um hiernächst auf den Lebenswandel gedeutet zu werden.

Wenn man haben will, daß die Tragödie ein solcher Unterricht seyn soll, so getraue ich mir

zu behaupten, daß man gerade wider ihren Endzweck handelt. Man mag nun einen solchen Lehrbegriff durch Untersuchungen von allerley Art zu bemänteln und einzukleiden suchen: so läuft doch bey denen, welche haben wollen, daß sie ein eigentlicher Unterricht seyn soll, alles darauf hinaus, zu behaupten: die Tugend müsse in der Tragödie belohnt, und das Laster bestraft werden, damit der Zuschauer den Schluß daraus ziehe, daß man jene ausüben und dieses vermeiden müsse. Ist aber dieses wahr, so muß eine jede Tragödie die Tugend in Gefahr bringen, um sie zuletzt triumphiren zu lassen, und eben so auch das Laster auf einige Augenblicke triumphiren lassen, um bald darauf seinen Untergang desto merkwürdiger zu machen. Allein, wenn es ausgemacht ist, daß die Bestrafung des Lasters nicht tragisch ist, und daß die Belohnung der Tugend Freude und Zufriedenheit, und nicht Furcht und Mitleiden erweckt: wo bleibt alsdann die Tragödie? Je richtiger und einleuchtender die Lehre seyn wird, je weniger werden tragische Leidenschaften erregt werden. Dieß ist außer allem Zweifel. Wählt man aber zweydeutige Handlungen, solche, die etwas vom Laster und etwas von der Tugend an sich haben: so muß der Unterricht nothwendig

in eben dem Grade zweydeutig werden. Will man die Phädra belohnen? Eine unerlaubte Leidenschaft stürzt sie in die größesten Verbrechen; sie geht so weit, daß sie die Tugend fälschlich anklagt und jämmerlich umkommen läßt. Will man die Phädra bestrafen? Die Götter haben sie in das Laster verwickelt, oder, wenn man lieber will, eine unbezwingliche Neigung hat es gethan; aber eine Neigung, die sie verabscheut, von der sie sich mit unglaublicher Mühe loszumachen sucht. Will man sagen, Phädra ist keine wahre Tragödie? — Hat wohl Frankreich eine, die mehr Furcht und Mitleiden erregt? — Wäre sie aber nicht weit vollkommener, wenn die moralische Lehre klar und bestimmt wäre? Wäre dieß nicht eine Schönheit mehr? — Nein, weil es keine Schönheit der Gattung seyn würde, sondern vielmehr dienen würde, das ganze Wesen der Gattung zu verkehren. Man weiß den Grundsatz des Aristoteles über diesen Punkt. *) Corneille dachte eben so, und erklärte sich darüber in der Zueignungsschrift vor seiner Medea auf folgende Weise: „Hier wird man, sagt er, das Laster „auf seinem Triumphwagen erblicken, und we-

„nig

*) Aristoteles Dichtkunst, 13 Kap.

„nig Personen auf der Bühne sehn, deren Sitten nicht mehr böse, als gut wären. . . . . „Die dramatische Poesie schildert uns eben so „wohl die guten als die bösen Handlungen, ohne „uns die letztern zum Muster vorzustellen; und „wenn sie uns Abscheu vor ihnen beyzubringen „sucht, so geschieht es nicht durch die Bestrafung derselben, die sie sich eben keine Mühe „giebt uns vorzustellen, sondern durch ihre natürliche Häßlichkeit, die sie sich in ihr wahres „Licht zu setzen bemüht.“

Der Pater Le-Bossü war der erste, der, um die Poesie mit gewissen Leuten wieder auszusöhnen, solche von dieser spekulativischen Seite zu zeigen für nöthig fand. Es kamen andre, die keinen Unterricht kannten, als solchen, der in Sätze verfaßt wird: diese wollten überall Schullehren anbringen; gleich als wenn es keinen andern Weg gäbe, den Menschen zur Tugend anzuführen, als Schlußreden und Beweise. Vielleicht hat die Tragödie einen ganz andern Weg zu finden gewußt. Man erlaube mir, meine Gedanken hierüber ein wenig weitläuftiger auszuführen.

Ich glaube, jedermann wird zugestehen, daß die Tragödie, überhaupt davon zu reden, eine Beschäfftigung der Seele vermittelst trauriger

Bewe-

Bewegungen ist. Ein jedes Trauerspiel kündigt sich schon durch seine ersten Zeilen als ein solches an. Wiederholte Bewegungen müssen, wie alle übrigen Beschäfftigungen der Seele, sich in Fertigkeiten verwandeln, und die Wirkung dieser Fertigkeiten, es mögen nun Tugenden oder Laster seyn, welches ich hier noch nicht untersuche, ist nothwendig diese: sie machen, daß die Seele leichter zu bewegen ist, und daß sie sich durch Unglücksfälle nicht so leicht niederschlagen läßt; *) weil jede Fertigkeit diese nothwendige Folge hat, daß sie derjenigen Seelenkraft, die beschäfftiget wird, die Beschäfftigung leichter macht, daß sie die Seele an den Gegenstand gewöhnt, welcher sie beschäfftiget. So neu dieser Gesichtspunkt vielleicht scheinen mag, so halte ich ihn nichts desto weniger für gründlich, und für den sichersten uns zu dem Zwecke zu führen, den wir suchen.

Man hat schon lange gesagt, die Hinrichtung der Missethäter sey die Tragödie des gemeinen Volks. Ich frage, läuft das Volk darum hin, um dort zu lernen, daß man weder tödten noch stehlen müsse? Hat es wohl ein Gesetz nöthig, um dieses zu wissen? Es läuft dar-

*) Befestigt deinen Muth, verhärtet nicht dein Herz.
Voltaire.

um hin, eine lebhafte Erschütterung, einen gewissen körperlichen Schauer zu empfangen, dessen sich die weise Regierung als einer Triebfeder bedient, das Volk immer weiter vom Verbrechen abzulenken: weil der Begriff des Verbrechens, welches in den Anfällen der Leidenschaft begangen wird, mit der Furcht vor der Leibesstrafe zusammenhängt, einer Furcht, die, ungeachtet der Leidenschaft, in der Seele zurückbleibt.

Die Römer ließen zur Lust in ihren Amphitheatern Kriegsgefangene, die von Fechtern unterrichtet waren, auftreten und sich einander ermorden. Dieß war ihre Tragödie. *) Geschahe dieß, um der Nation die Lehre zu geben, man müsse tapfer seyn, den Feind angreifen, niemals die Flucht nehmen? Es geschah, um die Herzen der Römer zu stälen, sie wider das Mitleid

*) Die Römer waren ohne Zweifel weniger empfindsam und von härterm Herzen, als andre gesittete Nationen. In ihren Tragödien kommen Dinge vor, die uns Grausen und Abscheu erwecken würden, wenn wir sie vorgestellt sähen. Theseus läßt sich, in der Tragödie des Seneka, die zerrissenen Gliedmaßen seines Sohnes Hippolytus herbey bringen. Er nimmt sie, eines nach dem andern, so blutig sie sind, den Kopf, die Arme, die Schenkel, die Brust ꝛc. und legt sie auf einen Tisch vor sich hin. Man mußte im Amphitheater abgehärtet worden seyn, um den Anblick eines solchen Schauspiels auszuhalten.

Mitleid zu härten, sie zu gewöhnen, ihr Blut für das Vaterland gleichgültig fließen zu sehn. *)

Ein rohes und hartes Volk muß etwas Wirkliches haben, welches zärtlichern Menschen ein Abscheu seyn würde. Das Römische Herz bedurfte dergleichen; es hatte starker Eindrücke nöthig.

Die Griechen, ein sanfteres und leutseligeres Volk, erfanden die Kunst, die Seele mit dem Unglücke der Menschheit zu beschäfftigen, indem sie dasjenige, was die physische Bewegung angenehmes und nützliches an sich hatte, von demjenigen absonderten, was sie hartes und unmenschliches an sich haben konnte. Sie stelleten ihren Mitbürgern nicht das Unglück selbst zur Schau, sondern das Gemälde des Unglücks, und zwar eines Unglücks, das aus Ursachen entstand, denen sich die Menschen täglich ausgesetzt sehn. Sie schilderten die Ausbrüche einer heftigen Leidenschaft, die unübersteigliche Hindernisse antrifft, an welchen sie scheitern muß; plötzliche und jämmerliche Unglücksfälle, die keine menschliche Klugheit vorhersehn oder abwenden konnte; Streiche des Schicksals, oder

*) Daher läßt Corneille den Kuriaz ausrufen:
Ich sage dem Himmel Dank, daß ich kein Römer bin,
Daß meine Seele noch Menschlichkeit behalten darf.

Schläge des Himmels, der ein altes oder neues Verbrechen strafen, eine Tugend läutern und bewähren will. *)

Dieses Gemälde war rührend: denn es war der unglückliche Mensch einem Menschen vorgestellt, der es selbst werden konnte. Es war angenehm: denn die physische Bewegung, die in der Wirklichkeit zu stark gewesen wäre, ward durch die Nachahmung gemildert. Es war anziehend, wegen der heimlichen Vergleichung, die der glückliche Zuschauer zwischen seinem Zustande und dem Zustande des Leidenden anstellt.

Endlich fand man dieses Gemälde auch nützlich: erstlich für uns selbst, weil es uns die Erfahrung ohne den Schmerz gab, weil es uns kriegerisch machte, ohne uns in den Streit zu führen; nachmals auch für andre, weil es uns empfindsam gegen das Unglück unsers Nebenmenschen machte, und ihm in unserer Empfindsamkeit eine schleunige Hülfe zubereitete. Es war also die moralische Wirkung der Tragödie mit zwey Worten: Furcht und Mitleiden.

Damit

*) Wenn man einen Stoff von dieser letztern Art behandelt, so muß man sich hüten, ihn nicht durch Flüche und Schmähungen auf die Götter zu verunstalten, welches unser Mitleiden in Unwillen, und unsre heilsame Furcht in Abscheu und Entsetzen verwandeln würde.

Damit aber die Tragödie diese heilsame Wirkung hervorbringen konnte, so mußten Furcht und Mitleiden tugendhafte Leidenschaften seyn, sonst hätte man Ein Uebel an die Stelle des andern gesetzt.

Aristoteles sagt uns in der Erklärung, die er von der Tragödie giebt: daß dieses Gedicht gemacht sey, die Furcht und das Mitleiden, die sie hervorbringt, zu reinigen. Dieses entscheidende Urtheil, welches man als ein vollkommenes Orakel aufgenommen hat, weil es mit dem Ansehen dessen, der es giebt, die Dunkelheit des Begriffs und die Klarheit des Ausdrucks verbindet, hat die Ausleger ungemein gemartert. Wenn ein Mann, wie Aristoteles, ohne allen Eigennutz, einen zuversichtlichen Ausspruch in Sachen thut, die wirklich zum Gebiete des menschlichen Verstandes gehören: so muß man alle Mittel und Wege versuchen, ihn zu erklären, oder die bündigsten Beweisgründe haben, ihn zu widerlegen.

Furcht und Mitleiden reinigen oder läutern, heißt, ihnen das benehmen, was sie zu viel, oder was sie fremdes an sich haben mögen, welches sie hindern könnte, so nützlich zu seyn, als sie es sonst seyn würden. Man begreift leicht, daß Furcht und Mitleiden der menschli-

chen Natur nützlich seyn können; aber wie können sie beide, aus Mangel der Läuterung, es zu seyn aufhören?

Alles wird sich durch ein einziges Beyspiel erklären lassen. Wir wollen einmal einen Menschen annehmen, der jung, reich, bey vollkommener Gesundheit ist, dem das Glück allezeit wohl gewollt, der niemals erfahren hat, was man einen herznagenden Kummer nennt, der das Unglück nur aus Erzählungen kennt, das heißt, der es gar nicht kennt. Beym ersten Anfalle eines heftigen Schmerzens, eines gefährlichen Uebels, wird er aus seiner Fassung kommen; das Schrecken bemächtigt sich seiner Sinne: er ist ein Soldat, der beym ersten Feuer alle die Gegenwart des Geistes verliert. Man nehme an, daß sein anderes Selbst ein solches Schicksal erfährt: nun wird ihn sein ausnehmendes Mitleid fast sinnlos machen. Dieß ist wahrlich nicht der Mann des Horaz, der zum Kampfe vorbereitet ist, der im Glücke fürchtet, im Unglück hofft. Allein man lasse ihn die Augen auf den Oedipus heften, der große Tropfen Blutes weint, so wird er die Schläge des Schicksals kennen lernen; auf den alten Horaz, der seine Kinder und Schwiegerkinder aufopfert, so wird er das Unglück der

Lage

Lage und der Umstände kennen lernen; auf die Phädra, die sich aus Verzweifelung vergiftet, so wird er das Unglück heftiger und unerlaubter Leidenschaften kennen lernen; auf die Paulina, die ihren Gemahl durch die Hand ihres Vaters verliert, so wird er kennen lernen, was es heißt, wenn uns das Eingeweide selbst zerrissen wird. In welcher Schule könnte er sich wohl besser und mit wenigern Unkosten üben und vorbereiten? Bald wird er sein eigenes und seines Freundes Unglück mit andern Augen ansehn und seinen Muth darnach prüfen und abmessen lernen; er wird Mittel dagegen zu finden wissen, oder es ertragen, als eine Last die mit der menschlichen Natur verbunden ist. Kurz, wann er selbst wird angegriffen werden, so wird ihn seine Furcht, die in die gehörigen Schranken zurückgewiesen ist, noch andere Menschen wahrnehmen lassen, die weit größere Stürme zu überstehen hatten, als er; und wenn das Unglück seinen Freund trifft, so wird er wissen, daß das wahre Mitleid nicht in einer fruchtlosen Empfindsamkeit des Herzens besteht, die desto fruchtloser ist, je heftiger sie ist, sondern in einer wirksamen Empfindung, die dem Unglücklichen zugleich die Hand bietet.

Wenn also Furcht und Mitleiden heilsame Tugenden werden sollen, so müssen sie lauter und nicht übermäßig seyn. Ist die Furcht mit Entsetzen vermischt, so macht sie die Seele ehe verwildert, als standhaft; ist das Mitleiden mit Schwachheit vermischt, so artet es in Kleinmüthigkeit aus. Bleiben beide unter einem gewissen Grade stehn, so streifen sie die Seele nur, ohne sie zu bewegen; gehn sie über diesen Grad hinaus, so reißen sie solche mit sich fort, oder betäuben und versteinern sie. Man mußte sie also auf den gehörigen Grad bringen, sie reinigen, sie von allem abscheiden, was ihre Natur ändern konnte, um sie dem menschlichen Geschlechte wahrhaftig nützlich zu machen.

Ist dieses dasjenige, was Aristoteles die Reinigung der Furcht und des Mitleidens, *καταρσιν φοβου και ἐλεος* nennt? Ich glaube es. Und auf der andern Seite, ist dieses in der That die Wirkung der Tragödie? Es wäre, zu ihrer Ehre, zu wünschen. So viel ist gewiß, daß, in dem Verstande, wie wir gesagt haben, die tragische Furcht und das tragische Mitleiden dem Menschen nützlich seyn können. Weiter will ich nicht gehn. Doch muß ich noch dieses hinzufügen, daß alle übrigen Wirkungen, die sie hervorbringen kann, alle politi-

politischen Absichten, die man ihr zuweilen beylegt, alle Allegorien und Anspielungen, die man darinn finden mag, alle Lehren, alle schönen Sittensprüche, bey ihr eben das sind, was bey der Epopöe: Feinheiten des Künstlers, und nicht der Endzweck der Kunst. Eine Tragödie ist mit diesen Schönheiten und ohne diese Schönheiten, nicht mehr nicht weniger eine Tragödie, wenn sie nur die Seele zum Unglück abrichtet, und sie nach und nach zu den erwähnten Leidenschaften führt, aus welchen wir Tugenden machen können.

V. Kapitel.

Von der Griechischen Tragödie.

Griechenland ist die Schule aller schönen Künste gewesen; hier muß man also den Ursprung der dramatischen Poesie suchen. Die Griechen, diese mehrentheils mit einem glücklichen Naturelle gebornen Griechen, die den Geschmack besaßen, der allen übrigen Menschen natürlich ist, nehmlich gern außerordentliche Dinge zu sehn, und die sich in derjenigen Unruhe befanden, die allen eigen ist, die Bedürfnisse haben und sie zu befriedigen suchen, mußten nothwendig allerley Versuche anstellen, die dramatische

matische Dichtkunst ausfindig zu machen. Indessen haben sie solche doch weder ihrem guten Kopfe, noch ihren Nachforschungen zu danken gehabt.

Jedermann weiß, daß die Bacchusfeste die erste Gelegenheit dazu gegeben haben. Bacchus, der Gott der Weinlese und der Freude, hatte Feste, die von allen seinen Anbetern um die Wette gefeyert wurden, sowohl von denen, die auf dem Lande lebten, als von den Einwohnern der Städte. Man opferte ihm einen Bock; unter dem Opfer sang ein Chor von Priestern und vom Volke diesem Gotte zu Ehren Hymnen, die von dem Opferviehe den Namen Tragödie oder Bocksgesang, τραγος ᾠδη, bekamen. Diese Gesänge waren nicht bloß in die Tempel eingeschlossen; man zog damit auf die Marktflecken herum. Man führte einen Menschen, als einen Silen gekleidet, auf einem Esel umher, und folgte ihm mit Singen und mit Tanzen. Andere, mit Hefen beschmiert, und auf ihren Karren sitzend, trillerten, mit dem Becher in der Hand, dem Gotte der Trinker zu Ehren ein Liedchen. In diesem groben Entwurfe sieht man eine wilde Freude, mit Gottesdienst und Religion vermischt; man sieht Ernst und Gaukeley, gottesdienstliche Gesän-

ge

ge und Trinklieder, Tänze und Schauspiele. Aus diesem Chaos entstand die dramatische Dichtkunst.

Diese Hymnen waren nichts als ein lyrischer Gesang, so wie man ihn in der Aeneide beschrieben findet, wo Virgil, nach aller Wahrscheinlichkeit, die Opfer des Königes Evanders nach der Idee beschreibt, die man zu seiner Zeit von den Chören der Alten hatte. Ein Theil des Volkes, Greise, Jünglinge, Frauen, Jungfrauen, nach dem die Gottheit war, deren Fest man feyerte, stellete sich in zwo Reihen, und jede Reihe sang eine Strophe um die andere, bis die Hymne zu Ende war. Einige wurden von beiden Reihen zugleich, ja wohl gar vom ganzen Volke gesungen, welches einige Veränderung hervorbrachte. Weil aber doch immer gesungen ward, so herrschte hier eine gewisse Monotonie, die die Versammlung endlich einschläferte.

Um mehr Mannichfaltigkeit hinein zu bringen, glaubte man, es würde nicht unschicklich seyn, wenn man eine Person einführte, die etwas erzählete. Thespis versuchte diese Neuerung zuerst. *) Sein Redner, der vermuthlich

anfangs

*) Im vierten Jahr der sechzigsten Olympiade, 537 Jahr vor Christi Geburt. Von den Gedichten des Thespis ist nichts mehr vorhanden.

anfangs die Thaten des Bacchus erzählte, gefiel allen Zuschauern. Bald aber nahm der Poet fremde Erzählungen, die diesen Gott gar nicht betrafen: und auch diese wurden von den meisten gebilligt. Endlich ward die Erzählung in verschiedene Stücke getheilt, den Gesang desto öfter zu unterbrechen, und das Vergnügen der Abwechselung zu vermehren.

Weil aber nur Ein Redner auftrat, so reichte dieses nicht hin, diejenige Mannichfaltigkeit hervorzubringen, deren Mangel man fühlete: es mußte ein zweyter hinzukommen, wenn ein Drama, ein ordentliches Gespräch daraus werden sollte. Indessen war der erste Schritt gethan; und dieses war schon viel.

Aeschylus machte sich des Thespis Erfindung zu Nutze, und schuf daraus das heroische Drama, oder die Tragödie. Er brachte zwey Unterredner, statt Eines Redners, auf die Bühne. Er ließ sie eine Handlung unternehmen, in die er alles hinübernahm, was ihm aus der epischen Handlung brauchbar zu seyn schien. Er brachte Ankündigung, Verwickelung, Auflösung, Leidenschaft, Interesse hinein. Nachdem er einmal den Einfall gehabt hatte, das Epische in ein Schauspiel zu bringen, so mußte das übrige von selbst folgen. Er gab

seinen

seinen Spielern Charakter, Sitten, eine anständige Sprache; und der Chor, welcher anfangs das Hauptwerk bey dem Schauspiele gewesen war, ward nunmehr ein Nebenwerk, und diente der Handlung bloß zum Zwischenspiele, so wie ihm ehemals die Handlung dazu gedienet hatte.

Die Bewunderung war die Leidenschaft, die durch die Epopöe erregt ward. Um nun zu merken, daß Furcht und Mitleiden die Leidenschaften wären, die sich zur Tragödie schickten, war es genug, daß man einmal ein Stück, worinn diese Leidenschaften vorkamen, mit einem andern Stücke verglich, welches Abscheu, Entsetzen, Haß, oder bloße Bewunderung hervorbrachte. Das geringste Nachdenken über die gehabte Empfindung, ja bloß die Thränen und der Beyfall der Zuschauer waren hinlänglich, den ersten tragischen Poeten zu zeigen, welche Subjekte für ihre Kunst gemacht wären, und welchen sie den Vorzug geben müßten; und ohne Zweifel machte Aeschylus diese Anmerkung das erstemal, als sich der Fall eräugnete. Dieß war der Ursprung der Tragödie.

Da sie aus der Epopöe, da sie in einem Tempel entstanden war; so mußte sie nothwendig in ihren ersten Jahren das Gepräge der Religion an sich tragen. Homers Gedichte sind ein

ein beständiges Gemälde von dem Einflusse der Götter in die Sachen der Menschen; und der allgemeine Begriff der Zuschauer, die zur Tragödie, als zu einer heiligen und gottesdienstlichen Handlung kamen, mußte nothwendig die Dichter auf Materien einer wohl oder übel verstandenen Religion bringen. Dieß ist der Hauptunterschied zwischen der alten Tragödie und der unsrigen. Die Griechen hatten angemerkt, daß Menschen, die sich heftigen Leidenschaften überlassen, gemeiniglich in außerordentliche Unglücksfälle gerathen: diese Wahrheit wollten sie durch die Religion feyerlicher machen: sie sagten daher, mit allen übrigen Völkern des Erdbodens, daß die Gesetze des Schicksals, oder die Vorsehung des Himmels, es also geordnet hätte. Und, nach einer in solchen Fällen ganz natürlichen Induktion, setzten sie hinzu, daß es allemal, so oft die Menschen in irgend ein großes Unglück geriethen, der Wille der Götter sey, deren Ursachen, obgleich vor den Augen schwacher Sterblichen verborgen, nichts desto weniger gerecht und verehrungswürdig wären. Die größesten Verbrechen selbst kamen mit in diesen Begriff hinein, nehmlich als Strafen anderer vorhergegangenen Verbrechen. Aus diesen finstern, mit Furcht

und

und Bangigkeit vermischten Glaubensmeynungen folgte, daß die Menschen, welche leiden, sich unterwerfen müssen, und daß diejenigen, die Zeugen davon sind, aber sich außer der Gefahr befinden, an dem Unglücke der Leidenden Antheil nehmen und für sich selbst zittern müssen. Auf diese Weise führeten, selbst nach dem allgemeinen Glauben, unglückliche Begebenheiten den Grund zur Furcht und zum Mitleiden ursprünglich bey sich. Dieses schaffte der Tragödie den Vortheil, ihren Endzweck gewiß zu erreichen, und dem Poeten den Vortheil, ihn auf die leichteste und natürlichste Art zu erreichen. Die Herzen waren schon durch die Religion vorbereitet, die Thränen standen schon im Begriffe zu fließen. Das natürliche Gemälde des Philoktets, der auf einer wüsten Insel, von allen Menschen verlassen, ein Raub der grausamsten Schmerzen ist; der Hekuba, die vor Jammer und Herzeleid auf dem Theater ohnmächtig darniedersinkt; der Phädra, die eine Leidenschaft beweinet und verflucht, die ihr den Tod bringt: dieses war schon genug, zu machen, daß ganz Griechenland in Thränen zerfloß. Wenn es wahr ist, daß die tragischen Leidenschaften, Mitleiden und Furcht, Leidenschaften einer Seele sind, die mehr ihre Schwäche, als ihre Stärke

fühlt: so scheint es, daß die Griechen dem Ziele näher gekommen sind, als wir. Unsre Tragödie ist reicher, gelehrter, philosophischer; die ihrige aber war natürlicher: und die Natur allein weint in der Tragödie, so wie überall. Vielleicht werden wir Gelegenheit haben, auf diese Materie wieder zurück zu kommen, indem wir itzt den Fortgang der Tragödie und die verschiedenen Veränderungen betrachten wollen, die sie, nach dem Geschmacke und Geiste der Dichter, die sie bearbeitet, und der Nationen, die sie gekannt haben, erlitten hat.

Aeschylus.

Dieser tragische Poet war eben so berühmt wegen seines kriegerischen, als wegen seines dichterischen Geistes. Er befand sich bey der Schlacht zu Marathon, zu Salamin, und zu Platäa, allwo er gefährlich verwundet ward. Er war ein Bruder des berufenen Cynägirus, der in der Schlacht bey Marathon die Feinde bis in ihre Schiffe verfolgte, und eines ihrer Schiffe mit der rechten Hand fest hielt, die man ihm abhieb, hierauf mit der linken, die man ihm wiederum abhieb, und endlich es mit den Zähnen faßte. *)

Aeschy-

*) Justinus 2, 9.

Aeschylus gab der Tragödie Kleider mit Schleppen, Masken, Kothurne; er setzte gemalte Scenen aufs Theater, anstatt der grünen Baumzweige, die man bisher gebraucht hatte. Er verkürzte die Chöre, die ehemals weit mehr Platz eingenommen hatten, und erhöhte die Sprache der Helden.*) Allein indem er die allzugroße Einfalt vermeiden wollte, fiel er in die gegenseitige Ausschweifung, und gab der Tragödie ein riesenmäßiges Ansehen, harte Züge, einen hochtrabenden Gang, wovon noch Spuren in allen Chören übrig geblieben sind. Indessen hatten die Athenienser für seine Erfindungen und Talente so viel Hochachtung, daß diejenigen von seinen Stücken, die von seinen Nachfolgern umgearbeitet waren, mit den ganz neuen Stücken zu dem Wettstreit um den Preis zugelassen wurden: welches ein Beweis ist, daß sie voll von Schönheiten waren, die man nicht gern umkommen lassen wollte, und von Fehlern, die man unmöglich ertragen konnte. Es war die jugendliche Tragödie, die von ihren Aus-

*) Post hunc (Thespim) personæ pallæque repertor honestæ
Aeschylus, et modicis instravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno.
Hor. art. poet. v. 278.

schweifungen zurückgebracht werden und zu derjenigen Reife kommen mußte, die allein die Kunst und die Zeit zu den neuen Erfindungen hinzuthun. Dem Suidas zu Folge hat er neunzig theatralische Stücke herausgegeben. Fabricius zählt mehr als hundert, wovon man noch die Namen bey den alten Autoren antrifft. Welche reiche Erndte für diejenigen, die nach ihm kamen! Wir haben nur noch sieben davon übrig behalten, unter welchen das Stück, die Eumeniden betitelt, einen Chor hat, der aus Furien mit Schlangenhaaren besteht, und der eine solche Wirkung gehabt haben soll, daß Kinder vor Schrecken gestorben, und Weiber vor der Zeit niedergekommen sind.

Sophokles.

Dieser Dichter ward im zweyten Jahr der ein und siebzigsten Olympiade geboren, 495 Jahr vor Christi Geburt, 51 Jahr nach dem Aeschylus, der sein Lehrer in der Dichtkunst war, und funfzehn Jahr vor dem Euripides, der sein Nebenbuhler war. Er machte sich die Fehler seines Lehrers zu Nutz. Da er, zum Glück für die Tragödie, mit einem fruchtbaren

Geiste,

Geiste, mit einem feinen Geschmacke, mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit im Ausdrucke geboren war: so brachte er die tragische Muse zu den Gesetzen des Anstandes und der Wahrheit zurück. Sie lernte bey ihm einen edeln und sichern Schritt gehn, ohne Stolz, ohne Pomp, ohne die gigantische Wildheit, die über dasjenige geht, was man heroisch nennt. Er wußte den Chor mit der ganzen Handlung genau zu verbinden, und arbeitete seine Verse sorgfältig aus. Mit einem Worte, er schwang sich durch seine Naturgaben und durch seine Kunst zu einer solchen Höhe, daß seine Werke das Muster des Schönen und das Vorbild der Regeln selber geworden sind. Fabricius nennt die Titel von 170 Tragödien dieses Verfassers, ohne die sieben zu rechnen, die uns übrig geblieben sind. Erstaunliche Fruchtbarkeit! besonders bey einem Dichter, der so sorgfältig und ausgearbeitet war, wie er.

Euripides.

Euripides ward zu Salamin geboren, zur Zeit des berühmten Sieges, der von diesem Orte seinen Namen hat. Er hielt sich anfangs zu den Philosophen, und hatte den Anaxagoras zum Lehrer. Auch sind alle seine Tragödien

voll unvergleichlicher Sittensprüche und Lebensregeln. Sokrates fehlte niemals, so oft man neue Stücke von ihm aufführte. Er fieng im achtzehnten Jahr an sich aufs Theater zu legen. Er ist zärtlich, rührend, wahrhaftig tragisch, obgleich weniger erhaben und feurig, als Sophokles. Er ward nicht mehr als fünfmal gekrönt. Allein, das Exempel des Poeten Menanders, dem man allezeit einen gewissen Philemon vorzog, beweist, daß nicht immer die Gerechtigkeit den Kranz ausgetheilt habe. Er starb vor dem Sophokles: wütende Hunde zerrissen ihn in einem Alter von fünf und siebzig Jahren. Er hat hundert und zwey und zwanzig Tragödien gemacht, wovon wir noch neunzehn besitzen. Zu der außerordentlichen Fruchtbarkeit dieser drey Poeten thue man noch die Stücke von mehr als zwey hundert tragischen Autoren hinzu, die Fabricius herrechnet, und die die Alten angeführt haben: so kann man von den Talenten und dem Geschmacke der Griechen, in Ansehung dieser Dichtungsart, ein Urtheil fällen.

Ueberhaupt ist die Tragödie bey den Griechen einfältig, natürlich, leicht zu verfolgen, nicht zu sehr durch einander geflochten. Die Handlung spinnt sich an, verwickelt sich, löst sich auf,

alles ohne Mühe und Unkosten: es scheint, als hätte die Kunst hiebey sehr wenig zu thun gehabt; und eben dadurch ist sie oft ein Meisterstück der Kunst und des Geistes.

Man urtheile davon aus der Zergliederung, die wir hier vom Oedipus des Sophokles den Lesern vor Augen legen wollen.

VI. Kapitel.

Zergliederung vom Oedipus des Sophokles.

Als Theben durch die Pest verheeret ward, hielt man es für gut, das Orakel zu Delphi um Rath zu fragen. Dieses gab zur Antwort: Man müsse den Tod des Lajus an dem Oedipus rächen, der sein Sohn und Mörder sey. Das Orakel ward erfüllt. Es fand sich in der That, daß Oedipus, der, auf Befehl seiner Aeltern weggesetzt, von Schäfern erhalten und zu Korinth erzogen war, seinen Vater umgebracht, und seine Mutter Jokaste zum Weibe genommen hatte. Jokaste erhieng sich aus Verzweifelung, und Oedipus stach sich die Augen aus. Dieß sind die Materialien, wovon der Dichter seine Fabel aufgeführt hat. Wie hat er sie aufgeführt?

1. Akt. Die Scene ist ein öffentlicher Platz vor dem Palaste des Königes, nahe beym Tempel. Hier ruft das jammernde Volk den König um Beystand in seinem Unglück an. Der König antwortet, er habe den Kreon ausgesandt, die Götter um Rath zu fragen; man erwarte ihn alle Augenblick. Kreon kömmt an mit einiger Zufriedenheit in seinem Gesichte, und sagt: Das Orakel gebiete, die Mörder des Lajus zu strafen. Der König faßt den Entschluß, nichts unversucht zu lassen, bis er die Mörder entdeckt habe. Dieß ist die Materie des ersten Akts.

Man sieht hier eine deutliche Ankündigung des Inhalts. 1) Das Unglück von Theben wird durch denjenigen angekündigt, der im Namen des Volkes redet. 2) Die Ursache dieses Unglücks wird vom Kreon angekündigt, der vom Orakel Bericht abstattet. 3) Das Mittel wird vorgekehrt, und nimmt seinen Anfang mit dem Eifer und der Entschließung des Königes. Nichts ist natürlicher, als diese Ordnung und Folge der Dinge.

2. Akt. Oedipus erscheint wieder. Er spricht schon im voraus das Urtheil wider den Mörder des Lajus aus, und ermahnt das Volk, den Missethäter entdecken zu helfen. Unterdessen

dessen kömmt Tiresias, der Wahrsager, an, den Oedipus hatte rufen lassen. Oedipus frägt ihn: er will nicht antworten. Oedipus zürnt, droht: „So willst du denn nicht reden, o du „ärgster unter allen Frevlern! (denn du solltest „wohl einen Felsen zum Zorne bewegen:) son„dern bleibst immer hartherzig, immer unerbitt„lich!“ Nach wiederholten Scheltworten antwortet ihm der aufgebrachte Prophet: „Wohl„an, so sage ich dir, daß dich das Urtheil sel„ber trifft, das du ausgesprochen hast. Von „diesem Tage an höre auf, mit mir und mit „diesem Volke zu reden: denn du bist der Un„heilige, der dieses Land befleckt.“

Tiresias entdeckt ihm mit allgemeinen Worten alles, was seine Person betrifft. Oedipus glaubt, dieses sey eine Verrätherey vom Kreon, dem Bruder seiner Gemahlinn, der seinen Tod sucht, weil er gern an seiner Stelle regieren will; indem er gar nicht sieht, wie die Beschuldigungen des Tiresias auf ihn passen können. Dieß ist der ganze zweyte Akt.

Man sieht, die Handlung geht ununterbrochen fort. Dem Oedipus wird gesagt: Er selbst sey der Schuldige; allein er hat drey Ursachen, warum er es nicht glauben kann. 1) Sein Gewissen: er findet sich durch diese

Anklage gar nicht getroffen. 2) Tiresias war im Zorne: nun aber thut der Zorn sehr oft der Wahrheit Eintrag. 3) Kreon war eifersüchtig darauf, daß ein Fremder den Thron besaß, und er selbst hatte dem Oedipus den Rath gegeben, den Tiresias rufen zu lassen: welches alles den Tiresias verdächtig machen mußte. Auch schließt der Chor, der allezeit die Rolle des Weisen und Tugendhaften spielt, daß man dem Wahrsager nicht glauben müsse. Indessen ist dieser erste Versuch doch von der Art, den König zu beunruhigen. Er beschuldigt den Kreon; er selber wird vom Tiresias beschuldigt: dieß ist eine Untersuchung, die sehr unangenehm ist, und die schreckliche Folgen haben kann. In dem ersten Akt erscheint Oedipus als ein guter König; hier scheint er hart, heftig, argwöhnisch zu seyn.

3. Akt. Kreon beschwert sich bey dem Volke, und fragt, ob es wahr sey, daß ihn der König in Verdacht habe. Man verhehlt es ihm nicht. Oedipus kömmt dazu: Kreon rechtfertigt sich; allein der König ereifert sich nur noch mehr. Endlich kömmt die Königinn, ihren Streit beyzulegen. Kreon entfernt sich, und ist einiger Maßen zufrieden gestellt; und Jokaste, die den Oedipus völlig beruhigen will,

der

der sich gegen sie beklagt, daß man ihn beschuldige, er habe den Lajus umgebracht, sagt ihm, daß man weder dem Tiresias, noch dem Apollo selbst glauben dürfe: denn dieser Gott habe vorhergesagt, Lajus würde von seinem Sohne umgebracht werden; dieser Sohn aber sey bald nach seiner Geburt gestorben; und Lajus sey von Straßenräubern ermordet worden, an einem Orte, wo drey Scheidewege zusammengehn.

Dieses Wort, ohne alle Absicht hingeworfen, beunruhigt den Oedipus. Er thut neue Fragen. Er will mehr Umstände wissen: und diese beweisen ihm deutlich genug, daß er selbst der Urheber des Mordes ist, der an dieser Stelle begangen worden war. Doch ist noch Ein Umstand da, der ihn beruhigen kann: nehmlich Lajus soll von mehrern Personen umgebracht worden seyn; Oedipus aber war allein, als er diese That begieng. Man sagt ihm, daß ein alter Hausbedienter diese Umstände erzählt habe; daß dieser Bediente in der Einsamkeit auf dem Lande lebe. Oedipus giebt Befehl, ihn herbey zu rufen, um von ihm selbst diesen wichtigen Umstand zu vernehmen.

Indessen erzählt er der Jokaste, daß, da er noch bey dem Polybus, dem Könige zu Korinth,

gewesen, man ihm eines Tages vorgeworfen habe, er wäre nicht sein Sohn; daß er, da er vom Könige kein Licht in dieser Sache erhalten können, nach Delphi gegangen sey, das Orakel zu befragen; daß das Orakel, anstatt auf seine Frage zu antworten, ihm gesagt: Er würde seinen Vater umbringen und seine Mutter zum Weibe nehmen; daß er, um diesem Unglücke vorzubeugen, sich entschlossen, nicht wieder nach Korinth zu gehn; daß er seinen Weg nach Theben genommen und auf dem Wege einem Manne begegnet sey, von solcher Gestalt, wie sie ihm den Lajus beschrieben habe; daß er mit diesem Manne einigen Streit gehabt, und ihn und einen Theil seines Gefolges getödtet habe; Er sey aber allein gewesen; und wenn Lajus von mehrern umgebracht worden wäre, so könne er der Mörder nicht seyn. Dieß ist der dritte Akt.

Alles ist in der größten Bewegung. Das Schicksal des Königes hängt von der Aussage eines einzigen Menschen ab, die, allem Anscheine nach, wider ihn seyn wird. Die Königinn hat eine Erzählung gemacht, der König hat eine andre gemacht; und diese beiden Erzählungen unterrichten den Zuschauer von allem, was er wissen muß, um von einer solchen Begebenheit

so gerührt zu werden, wie sie es verdienet. Alle Züge, die dem Mörder des Lajus zukommen, treffen vollkommen zusammen, Zeit, Ort, Aehnlichkeit der Personen; nur noch ein geringer Zweifel ist übrig, ob der Mörder allein gewesen ist oder nicht. Je wichtiger diese Frage ist, je ungeduldiger ist man, sie entschieden zu sehn. Aber noch eine andere Frage ist übrig: Welches die wahren Aeltern des Oedipus sind? Er kennt sie selber nicht. Die schrecklichen Orakel, die wider ihn ausgesprochen sind, fangen an, in ihre Erfüllung zu gehn. Man zittert beym Anblicke seiner Situation.

4. Akt. Dieser eröffnet sich mit der bekümmerten Jokaste, die den Göttern ein Opfer bringen will. „Oedipus, sagt sie, martert sei„ne Seele mit unzähligen Befahrungen. Er ist „nicht mehr der gesetzte Geist, der neue Vorfälle „nach den vergangenen beurtheilt, sondern er „überläßt sich einem jeden, der ihm etwas „Schreckliches zu sagen hat.“

Es kömmt ein Bote von Korinth an, der die Nachricht von dem Tode des Königes bringt. Jokaste, halb beruhigt, weil sie sieht, daß das Orakel in diesem Stücke zum Lügner geworden ist, läßt den Oedipus rufen, ihm diese Neuigkeit zu sagen und ihn zu beruhigen. Nun fürch-

tet er sich nicht mehr, seinen Vater umzubringen; aber er fürchtet sich noch, seine Mutter zu heyrathen. Der Korinther, der ihm seine Unruhe zu benehmen denkt, sagt ihm, daß diese Königinn keinesweges seine Mutter sey, und daß Polybus auch nicht sein Vater gewesen sey: und erzählt ihm, wie er ihn auf dem Berge Citheron gefunden und von den Händen eines Schäfers empfangen habe. Man sehe hier einen Theil ihres Gesprächs.

„Der Korinther. Fürchtest du dich also, „an denen, die dir das Leben gegeben haben, „eine unrechte That zu begehn?

„Oedipus. Ja, dieses fürchte ich, guter „Alter, dieses allein fürchte ich.

„Der Korinther. So wisse, daß du dich „ohne Ursache fürchtest.

„Oedipus. Wie? ohne Ursache? Bin ich „nicht ihr Sohn?

„Der Korinther. Darum, weil dich Po„lybus Geschlecht nicht das geringste angeht.

„Oedipus. Was sagst du? Ist Polybus „nicht mein Vater?

„Der Korinther. So wenig als ich, der „ich mit dir rede.

„Oedipus.

„Oedipus. So wenig als ein Mensch, der „mich gar nichts angeht? . . . . Er, der mir „das Leben gegeben hat?

„Der Korinther. Ich sage, dir hat er „das Leben nicht gegeben, so wenig als ich.

„Oedipus. Und warum nannte er mich „denn seinen Sohn?

„Der Korinther. Wisse, Herr, daß er „dich ehemals von meinen Händen empfan„gen hat.

„Oedipus. Von einer fremden Hand? „und hat mich so zärtlich geliebt?

„Der Korinther. Das machte, weil er „ohne Kinder war.

„Oedipus. Du aber, hattest du mich ge„kauft, oder war ich dein eigenes Kind?

„Der Korinther. Ich hatte dich unter ei„nem Baume gefunden, in einem Thale, am „Citheron.

„Oedipus. In welcher Absicht warst du „in diese Gegend gekommen?

„Der Korinther. Wegen der Weide auf „den Bergen.

„Oedipus. Du warest also einer von den „Schäfern, die umherziehen, die Heerden ihrer „Herren zu hüten?

„Der

„Der Korinther. Dein Erretter war ich „damals, das war ich, o mein Sohn!

„Oedipus. Was war mir widerfahren? „In welchem traurigen Zustande fandest du „mich?

„Der Korinther. Deine Füße, Herr, „werden es bezeugen können.

„Oedipus. Gott! Warum erinnerst du „mich dieses alten Unfalles?

„Der Korinther. Die Fußsolen waren „dir durchstochen: ich band dich los ꝛc.

Oedipus sieht schon, daß der Mensch, den er hat rufen lassen, eben derjenige ist, der das schreckliche Geheimniß weiß. Jokaste, die den übrigen Theil der Geschichte weiß, räth dem Könige, keine weitere Untersuchung anzustellen. Oedipus bildet sich ein, sie stehe vielleicht in Furcht, daß sie sich wegen der niedrigen Geburt ihres Gemahls möchte zu schämen haben. Kurz, er hat die Unruhe solcher Unglückseligen, die alles wissen wollen, sollten sie auch ihr Unglück aufs höchste treiben. Die Königinn flieht mit schwerem Herzen, und läßt den Chor und den Oedipus zurück, der über den Charakter der Jokaste verhaßte Anmerkungen macht. Der alte Bediente kömmt an, um die allerschrecklichste Scene zu eröffnen. Oedipus frägt ihn:

„Du,

„Du, Alter! komm her, und siehe mich an; „und antworte mir auf alle Fragen, die ich dir „thun werde: Hast du ehemals dem Lajus „angehört?

„Der alte Bediente. Herr, ich war sein „Sklave, kein gekaufter Sklave, sondern in sei„nem Hause erzogen.

„Oedipus. Was waren deine Verrichtun„gen? womit brachtest du dein Leben zu?

„Der a. Bed. Den größten Theil brach„te ich damit zu, daß ich der Heerde nachgieng.

„Oedipus. Was für Oerter pflegtest du „denn zu besuchen?

„Der a. Bed. Ich besuchte den Citheron „und die benachbarte Gegend.

„Oedipus. Erinnerst du dich nicht, diesen „Mann irgendwo gesehen zu haben?

„Der a. Bed. Was hat er denn gethan? „ = = = Welchen Mann willst du sagen?

„Oedipus. Diesen, der hier gegenwärtig „ist; hast du ihn niemals angetroffen?

„Der a. Bed. Nein, wenn ich dir so„gleich antworten soll, ich erinnere mich dessen „nicht.

„Der Korinther. Herr, laß dich das „nicht wundern; aber ich selbst will ihm leicht „wieder ins Gedächtniß bringen, was er vergessen hat. Denn ich weiß sehr wohl, daß er „sich noch der Zeit erinnern muß, als wir auf „die Weide am Citheron, er zwo Heerden und „ich Eine Heerde trieb; ich brachte mit ihm die „drey schönen Jahreszeiten zu, und als der Winter herankam, führten wir unsre Heerden zurück, „ich in meine Ställe, und er in die Ställe des „Lajus. Was ich da sage, ist das wirklich „wahr, oder ist es nicht wahr?

„Der alte Bediente. Du sagest die „Wahrheit, ob du da gleich von einer sehr alten „Zeit redest.

„Der Korinther. Nun sage mir: erinnerst du dich wohl, daß du mir damals ein „Kind gabst, das ich wie mein eigenes pflegen „sollte?

„Der a. Bed. Was soll das? warum „frägst du mich das?

„Der Korinther. Siehe, Freund, hier „ist derselbe, der damals ein kleines Kind „war. = =

„Der a. Bed. Daß du verdammet werdest! wirst du nicht schweigen?

„Oedi-

„Oedipus. Ha! Alter, schilt diesen Mann „nicht so. Was du thust, ist weit mehr zu „schelten, als was er gethan hat.

„Der alte Bed. Was ist denn mein Ver„brechen, o bester unter allen Herren?

„Oedipus. Daß du ihm das Kind nicht „nennest, wornach er frägt.

„Der a. Bed. Er weiß nicht, was er „redet, und quält mich unbedachtsamer Weise.

„Oedipus. Du willst nicht in Güte reden; „du sollst mit Gewalt reden.

„Der a. Bed. Um der Götter willen! „schone doch mein Alter!

„Oedipus. Man binde ihm augenblicklich „die Hände.

„Der a. Bed. Unglücklicher! = = = war„um denn? = = und was willst du denn noch „wissen?

„Oedipus. Das Kind, wovon er spricht, „hast du ihm das Kind gegeben?

„Der a. Bed. Ja, ich habe es ihm gege„ben. Wollte Gott, daß ich an demselbigen „Tage gestorben wäre!

„Oedipus. Das soll dir widerfahren, „wenn du nicht die Wahrheit sagst.

„Der a. Bed. Und noch mehr, wenn ich „sie sage.

„Oedipus. Dieser Mensch sucht nur Ausflüchte, wie es scheint. = = =

„Der a. Bed. Nein, gewiß nicht! ich habe schon gesagt, daß ich ihm ehemals das Kind „gegeben habe.

„Oedipus. Woher bekamst du es? War „es dein eigenes? war es ein fremdes?

„Der a. Bed. Nein, — es war nicht „mein eigenes, — ich hatte es — von einem „andern bekommen.

„Oedipus. Von welchem Bürger? aus „welchem Hause?

„Der a. Bed. Nein, Herr, nein! um „aller Götter willen! frage mich nicht weiter!

„Oedipus. Du bist des Todes, wenn ich „dich zum zweytenmal frage.

„Der a. Bed. Es war eines von den Kindern aus dem Hause des Lajus.

„Oedipus. Ein Sklavenkind, oder sein „eigenes?

„Der a. Bed. O Himmel! hier werde „ich etwas sagen, das entsetzlich ist.

„Oedipus. Und ich werde es hören. Immerhin! laß es hören!

„Der

„Der a. Bed. Man sagte in der That, es „sollte ein Sohn des Lajus seyn. Aber hier „drinnen die Königinn, deine Gemahlinn, kann „dir sagen, wie die Umstände sind.

„Oedipus. Sie selbst gab dir also das „Kind?

„Der a. Bed. Sie selbst, Herr.

„Oedipus. Und in welcher Absicht?

„Der a. Bed. Es umzubringen.

„Oedipus. Elender! die Mutter selbst?

„Der a. Bed. Aus Furcht vor einem er„schrecklichen Götterspruche.

„Oedipus. Vor welchem?

„Der a. Bed. Es hieß, dieses Kind „würde dereinst seine Aeltern umbringen.

„Oedipus. Warum überließest du es denn „diesem Alten?

„Der a. Bed. Ach Herr! aus Mitlei„den. Ich glaubte, da er ein Fremder wäre, „würde er es in ein fremdes Land bringen, und „er hat es zum allergrößten Unglück aufbe„wahrt. Denn wenn du wirklich derjenige bist, „von welchem dieser redet, so wisse, daß du ge„boren bist, der allerunglückseligste unter allen „Menschen zu seyn.

„Oedipus. Ach! nun ist alles offen„bar. = = = Licht des Tages, ich sehe dich zum

„letztenmale, ich, der ich von Aeltern geboren „bin, von denen ich nicht sollte geboren seyn, „der ich mit Personen lebe, mit denen ich nicht „sollte, und umgebracht habe, die ich nicht „sollte!

Alles ist durch die Zusammenkunft dieser beiden Schäfer entdeckt. Oedipus findet sich aller der Gräuel schuldig, womit er bedrohet worden war. Nun ist nichts mehr übrig, als seine Bestrafung im fünften Akte zu sehn.

5. Akt. Ein Bedienter erzählt, was im Palaste vorgegangen ist. Die Königinn hat sich umgebracht; Oedipus, der keine Waffen findet, sich zu tödten, reißt sich in seiner Raserey mit den Haken vom Kleide der Jokaste die Augen aus, und heult vor Jammer.

„Wehe, wehe mir! ach wehe! ach ich Un„glückseliger, wo bin ich? wohin dringt mein „Geschrey? . . . . Dichte Finsterniß umringt „mich, schreckliche, undurchdringliche, unendliche „Finsterniß! O Citheron! warum empfiengest „du mich? Warum nahmst du mir nicht also„bald das Leben, da du mich empfiengst? — „O Polybus! O Korinth! Alter Palast, den „man mir die Wohnung meiner Väter nannte, „was habt ihr für ein Ungeheuer ernährt! —

Kreon kömmt, redet den Oedipus ziemlich hart an; doch erlaubt er ihm noch, von seinen Töchtern Abschied zu nehmen; hierauf bringt man ihn in den Palast zurück, und das Stück endigt sich.

Die Handlung dieser Tragödie ist: Der überzeugte und gestrafte Oedipus. Diese Handlung geschieht auf eine sonderbare und interessante Art: er wird durch sich selbst überzeugt und gestraft, indem er wider andere Untersuchungen anstellt.

Diese Handlung ist eine einzige Handlung: die Rede ist von einem Schuldigen, der gestraft werden soll, und zwar ist hievon ganz allein die Rede.

Sie ist heroisch: ein König wird für das Wohl seines Volkes aufgeopfert. Es ist wahr, er opfert sich nicht aus eigener Bewegung auf: daher ist sie nicht heroisch in Ansehung ihres Ursprunges; die Triebfeder ist keine große Tugend; sie ist aber heroisch in ihren Wirkungen und Folgen: ein König kömmt um, ein Volk wird errettet. Diese Gegenstände sind edel und groß. Sie wird auch heroisch durch den Stand der Personen, welches Prinzen, Könige, geheiligte Priester sind.

Sie ist rührend, und zwar bis zum Tragischen rührend. Das Tragische enthält Furcht und Mitleiden. Die Furcht ist eine Empfindung seiner eigenen Schwäche beym Anblicke einer großen Gefahr. Und eben solche Empfindung wird durch das Unglück des Oedipus in uns erregt. Man sieht hier einen Menschen, der unter einem unglücklichen Gestirne geboren, von seinem Schicksale verfolgt, und durch ein anscheinendes Glück in das größeste Unglück gestürzt wird. Es ist dieses kein Donnerschlag, der Grausen erregt, wie man wohl davon gesagt hat; es sind Unglücksfälle der Menschheit, die uns erschrecken. Wo ist der unglückliche Mensch, der nicht einen Theil seines Unglücks einem bösen Gestirne zuschreibt? Alle unglücklichen Leidenschaften glauben an ein Verhängniß. Wir empfinden alle, daß wir nicht selbst Herren über unser Schicksal sind, daß ein höheres Wesen uns führt, uns oft wider unsern Willen treibt: und das Gemälde vom Oedipus ist nichts als eine Sammlung von Unglücksfällen, wovon die meisten Menschen zum wenigsten einen Theil, oder einen gewissen Grad erfahren haben. Was thut also der schwache Mensch, der Mensch, der die Zukunft nicht weiß, der Mensch, der die Herrschaft der Gottheit über

sich fühlt, wenn er diesen Prinzen sieht? Er fürchtet, er zittert für sich selbst, und weint um den Oedipus: dieses ist der andere Theil des Tragischen, nehmlich das Mitleiden, welches nothwendiger Weise die Furcht begleitet, wann diese letztere durch das Unglück eines andern in uns erregt worden ist.

Denn wir werden durch eines andern Unglück nur darum in Furcht gesetzt, weil wir eine gewisse Gleichheit zwischen uns und dem Unglücklichen sehn; es ist einerley Natur, die da leidet, sowohl bey der handelnden Person, als bey dem Zuschauer. Indem also die Handlung im Oedipus schrecklich ist, so ist sie zugleich mitleidenswürdig, und folglich tragisch. Und wie sehr ist sie es nicht! Dieser Mensch hat die schwärzesten Laster begangen: er hat seinen Vater durch einen unglücklichen Zufall ermordet; er hat seine Mutter zum Weibe genommen; seine Kinder sind seine Brüder: er erfährt es, er wird davon überführt mitten in seiner größesten Sicherheit. Seine Gemahlinn, die zugleich seine Mutter ist, erwürget sich; er reißt sich in der Raserey die Augen aus: es ist nicht möglich, daß eine Handlung mehr Schmerz und Betrübniß fassen kann.

Der erste Akt kündigt den Inhalt an; der zweyte erregt Unruhe; im dritten vermehrt sich die Unruhe und wird Bangigkeit; der vierte ist schrecklich: Hier werde ich etwas sagen, das entsetzlich ist. — — Und ich werde es hören. Der fünfte ist ganz voll von Thränen.

In jedem Akt ist eine kleine Handlung. Im ersten wird beschlossen, zu untersuchen, wer den Lajus ermordet hat. Im zweyten wird Oedipus beschuldiget. Im dritten wird er beynahe überführt. Im vierten wird er völlig von allem überführt, was das Orakel vorher gesagt hatte. Im fünften wird er gestraft. Von diesen fünf Akten fodert der erste nichts vorher, und der letzte nichts nachher; die übrigen verlangen etwas vorher und nachher; alle zusammen genommen machen also ein Ganzes aus, das eine gehörige Größe hat, dem nichts fehlt, das nichts zu viel hat.

Die Handlung ist einfach, gar nicht mit fremden Dingen verflochten. Die Verwickelung ist: die Schwierigkeit, den Mörder des Lajus zu erfahren. Die Auflösung ist aus Erkennung und Peripetie zusammengesetzt. Jokaste und Oedipus erkennen sich, und diese Erkennung verwandelt ihr Schicksal aus einem glücklichen in ein unglückliches. Dieses nennt

man eine tragische Peripetie. Wenn aus unglücklichen Personen glückliche werden, wie im Cinna, so ist die Peripetie nicht tragisch.

Man kann aus dieser Tragödie von den übrigen Griechischen Tragödien urtheilen. Man sieht, daß die Charakter darinn mehr wahr, als heroisch sind. Oedipus scheint ein ganz gewöhnlicher Mensch zu seyn, weder seine Tugenden noch seine Laster sind außerordentlich. Eben so verhält es sich mit dem Kreon und der Jokaste. Tiresias redet mit einem gewissen Stolze, aber einfältig und ohne Schwulst. Es ist die gewählte, die ausgesuchte Natur, aber ausgesucht in ihrer Simplicität. Anstatt den Griechen hierüber einen Vorwurf zu machen, haben wir ihnen vielmehr dieses wirkliche Verdienst zu beneiden. Wir pralen oft mit glänzenden Stellen, mit Charaktern von einer übermenschlichen Größe, um dadurch die Fehler eines Stücks zu verstecken, das sonst allzu wenig Schönheit haben würde. Wir wissen die Helena sehr reich zu kleiden; die Griechen wußten sie sehr schön zu malen. Sie hatten Geist genug, eine Handlung auszuführen und in fünf Akte zu verbreiten, ohne etwas Fremdes einzumischen, oder eine Lücke zu lassen. Die Natur versahe sie reichlich mit allem, was sie nöthig

hatten.

hatten. Wir im Gegentheil sind genöthigt, Kunst zu gebrauchen; wir sind genöthigt, Materien zu suchen und herbey zu holen, die sich oft widersetzen; und wenn dann die Sachen, obgleich mit Zwange, einigermaßen geordnet sind, so unterstehen wir uns wohl noch zu sagen: Wir besitzen mehr Kunst als die Griechen, einen erfindungsreichern Geist, mehr Stärke.

Jeder Akt wird mit einem lyrischen Gesange beschlossen, der die Empfindungen ausdrückt, die der vorgestellte Akt hervorgebracht hat, und der das Gemüth zu dem nächstfolgenden vorbereitet. Racine hat diesen Gebrauch in der Esther und in der Athalia nachgeahmt.

Von den lateinischen Tragödienschreibern wollen wir nicht mehr sagen, als daß es deren einige gegeben hat. Sie sind aber nie werth gewesen, mit den Griechen in Vergleichung gestellt zu werden.

Seneka hat die Fabel des Oedipus nach dem Sophokles behandelt. Bey dem Griechen ist sie ein regelmäßiger und wohl proportionirter Körper. Bey dem lateinischen Poeten ist sie ein ungeheurer Kolossus; sie ist voll von Zusätzen und Auswüchsen: man kann mehr als achthundert Verse abschneiden, ohne der Handlung zu schaden. Die Scene eröffnet sich mit einem

Gespräche der Jokaste und des Oedipus über die Beschwerlichkeiten des Throns. Der Chor beschreibt hierauf recht deklamatorisch die Verheerungen der Pest: und das ist der ganze erste Akt.

Kreon kömmt, ohne Vorbereitung, und bringt einen Orakelspruch mit. Tiresias kömmt von selber mit seiner Tochter, in der Absicht, eine Kuh und einen Stier zu opfern: welches symbolische Bilder sind von dem, was der Jokaste und dem Oedipus widerfahren soll. Doch dieses Opfer ist noch nicht genug; man frägt die Hölle um Rath, und Kreon, der ein Zeuge dabey gewesen ist, macht eine Beschreibung in achtzig Versen von den Gegenden des Schreckens, ehe er uns die Antwort sagt.

Im vierten Akt thut Oedipus Fragen an die Jokaste, es ahnet ihn, daß er der Schuldige sey; endlich wird er davon durch den Schäfer des Lajus und durch den aus Korinth überzeugt. Im fünften Akt recitirt man die Rasereyen des verzweifelnden Königes, der Chor singt von seinem Unglücke, und Jokaste und Oedipus unterhalten sich von ihren Schicksalen; der letztere geht ins Elend, um den Hunger, die Krankheit und den Schmerz mit sich hinweg zu nehmen.

Mit einem Wort, Seneka ist fast der Antipode des Sophokles von einem Ende bis zum

andern.

andern. Sophokles eröffnet die Scene durch das größeste unter allen Gemälden. Er zeigt uns einen König am Thore seines Palastes, ein ganzes wehklagendes Volk, überall auf öffentlichem Platze errichtete Altäre. Seneka stellt den König vor, wie er sich gegen seine Gemahlinn beklagt, gleich einem Schulredner zur Zeit des Seneka. Sophokles sagt kein Wort umsonst, alles ist bey ihm Nerve und Ader, alles trägt zum Gange der Maschine etwas bey. Seneka ist allenthalben mit Zierrathen beladen, er ist ein strotzender Körper von lebhafter Farbe und von keiner Bewegung. Sophokles hat natürliche Abänderungen; Seneka redet von nichts als Orakeln, symbolischen Opfern, aus dem Grabe hervor gerufenen Todten. Sophokles handelt mehr als er spricht, ja er spricht bloß der Handlung wegen; und Seneka handelt nur, um zu sprechen, um Reden zu halten. Tiresias, Jokaste, Kreon haben bey ihm gar keine Charakter; Oedipus selbst rührt uns nicht. Wenn man den Sophokles liest, ist man bekümmert und wehmüthig; wenn man den Seneka liest, entsetzt man sich über seine Beschreibungen, und wird müde und verdrießlich über seiner Weitschweifigkeit.

VII. Kapitel.

Von der Französischen Tragödie.

Laßt uns vierzehn Jahrhunderte überschlagen, und sogleich zu dem großen Corneille kommen, einem Manne, der geboren war, die theatralische Poesie zu erschaffen, wenn sie vor ihm noch nicht da gewesen wäre. Als er erschien, (nehmlich in Jahr 1625, wo er in seinem neunzehnten Jahre sein erstes Stück Melite herausgab) hatte Frankreich zwar ein Theater; allein es war nicht das Theater von Rom, und noch viel weniger das Theater von Athen. Es war ein Chaos von Materien ganz verschiedener Natur, wo Geistliches und Weltliches, Tragisches und Komisches, grobe Schwänke und Spiele des Witzes, alle Arten des Styls und des Tons vermischt waren, alles ohne Wahl und Geschmack, alles nach dem Dünkel eines blinden Instinkts, der allein die Talente regierte. Jodelle, Garnier, Hardi wußten nichts weiter, als daß die Kunst existirte; sie muthmaßten kaum, daß es Regeln gäbe. Mairet, Rotrou arbeiteten daran, die Verwirrung zu mindern. Endlich zertheilete Corneille durch die Stärke seines Geistes alle Nebel, und wies den Dingen ihren Platz an.

Er bestimmte den Endzweck der Kunst, er zeigte seiner Nation durch Lehren, und noch mehr durch Muster, welche Gegenstände man wählen, und wie man sie vorstellen müsse; wie man einen Stoff entwickeln und eintheilen müsse; wie man seine Theile vereinigen, verbinden, graduiren müsse, nach dem Interesse und nach der Absicht des Stücks; wie man einen Akt von dem andern absondern müsse, ohne einzelne Stücke daraus zu machen; wie man die Scenen einführen und ausfüllen, die Charakter zeichnen, die Sitten in den Handlungen und Reden schildern müsse: welche Listen und Ränke der Poet gebrauchen müsse; die Schwierigkeiten der Kunst zu verbergen, ihre Schwächen und Fehler zu bedecken, und die Treuherzigkeit eines Zuschauers zu hintergehen, den man bloß zu seinem Vortheile betriegt. Kurz, er gab dem gemeinen Wesen den Ton an, und setzte es in den Stand, ihn den Dichtern wiederum anzugeben.

Corneille that noch mehr: er bemächtigte sich der ganzen Dichtungsart, in der er arbeitete, und gab ihr diejenige Gestalt, die ihm vorzüglich gefiel. Die Griechische Tragödie war mehr auf die Religion und die Begriffe des Volks, als auf die Philosophie gegründet. Alle fürchterlichen Vorurtheile des heidnischen Aber-

Aberglaubens konnten bey ihr, als Ursachen der Unglücksfälle, einen Zutritt erlangen. Der Französische Dichter glaubte, daß es vernünftiger, natürlicher, lehrreicher wäre, sich mit den wahren und wirklichen Triebfedern des menschlichen Verstandes und Herzens zu begnügen. Daher läßt er bald in Einem Herzen, bald in verschiedenen, alle Leidenschaften die man heroisch nennt den lebhaftesten Kampf mit einander halten. Er verbindet mit den gewaltsamsten Situationen die Erhabenheit des Ausdrucks, und macht uns zittern. Es ist wahr, dieses Schrecken ist nicht die Furcht des Griechischen Theaters. Diese war mit einer gewissen Wehmuth vermischt, die man allemal empfindet, wann der Unglückliche, den man bedauert, das Schlachtopfer einer Schwachheit wird, der man sich selbst unterworfen fühlt, oder eines gewissen Verhängnisses, wovon man selbst nicht ausgenommen ist. Die Furcht des Corneille ist ein Schauder, welcher mehr von einem gewaltsamen Zusammenstoß der Ideen, als von der schmerzhaften Anwendung herkömmt, die wir von dem, was wir an andern sehen, auf uns selbst machen. Man wird fühlen, was ich sagen will, wenn man den Eindruck, den Polieukt auf uns macht, mit demje-

nigen vergleicht, den Cinna, Heraklius und selbst Rodogune hervorbringt. Im Cinna bewundert man; im Heraklius ist man erstaunt; in der Rodogune erstarrt man vor Schrecken; aber im Polieukt zerfließt man in Thränen.

Als dieser große Mann alt zu werden anfieng, erschien Racine, geboren mit einem glücklichen Naturell, begabt mit dem feinsten Geschmacke, genährt mit den vortrefflichen Mustern der Griechen, und richtete die Tragödie nach seiner Art zu. Die Erhabenheit des Corneille war eine Sphäre, die manchen Leuten nicht gegeben war zu erreichen. Ueberdem fand man bey ihm veraltete Wörter, Reden, die bisweilen etwas schwer und verwickelt waren, Stellen, die einen deklamirenden Redner verriethen. Racine hatte das Talent, diese kleinen Fehler zu vermeiden: allezeit zierlich, allezeit genau, verband er mit seinem Naturelle die größeste Kunst, und gebrauchte sie zuweilen, jenes dadurch zu ersetzen. Da er die Seele nicht sowohl zu erheben als zu rühren suchte, so schien er angenehmer, bequemer, mehr nach der Fassung aller Zuschauer zu seyn. Corneille ist, wie jemand gesagt hat, ein Adler, der sich über die Wolken erhebt, der unverwandt in die Sonne sieht, der unter Donnern und Blitzen wohnt;

Racine ist eine Turteltaube, die in Myrthenwäldern, mitten unter Rosen, girrt. Jedermann in Frankreich liebt den Racine; aber nicht einem jeden ist es gegeben, den Corneille so zu bewundern, als er es verdient.

„Corneille, sagt der Herr von Brüyere, kann „an den Stellen, worinn er groß ist, mit nie„mand verglichen werden: er hat alsdann ei„nen eigenthümlichen und unnachahmlichen Cha„rakter, aber er ist ungleich. Man findet in „einigen seiner besten Stücken unverzeihliche „Fehler wider die Sitten; einen deklamatori„schen Styl, der die Handlung erkalten läßt „und ihren Lauf unterbricht; Nachläßigkeiten „im Ausdruck und in den Versen, die man bey „einem so großen Dichter nicht vermuthen soll„te. Was ihn aber von allen andern unter„scheidet, ist die Erhabenheit des Geistes.

„Racine erhält sich überall, er ist überall „gleich, sowohl in dem Plane als in der Aus„führung seiner Stücke, die angemessen und re„gelmäßig sind. Seine Versifikation ist ausge„arbeitet, zierlich, wohlklingend. Wollte man „sie mit einander vergleichen, und sie in den „Stücken, die ihnen eigenthümlich sind, und „die mehrentheils aus ihren Werken hervor„leuchten, gegen einander halten, so könnte man

„vielleicht so sprechen: Corneille macht uns sei„nem Charakter und seinen Ideen unterwürfig; „Racine richtet sich nach den unsrigen. Jener „schildert die Menschen, wie sie seyn sollten; „dieser schildert sie, wie sie sind. Bey dem er„stern findet man mehr von dem, was man be„wundert, ja was man nachahmen muß; bey „dem andern findet man mehr von dem, was „man an andern wahrnimmt und an sich selbst „erfährt. Der eine erhebt, überwältigt, un„terweist; der andre gefällt, bewegt, rührt. „Jener behandelt alles, was die Vernunft herr„liches und großes hat; dieser alles, was in der „Leidenschaft zärtliches und schmeichelhaftes zu „finden ist. In dem einen findet man Lebens„regeln, Lehrsätze, Sprüche der Weisheit; in „dem andern herrscht guter Geschmack und Em„pfindungen. Man ist mehr beschäfftigt in den „Stücken des Corneille; man wird mehr er„weicht in den Stücken des Racine. Corneille „ist moralischer, Racine natürlicher. Der eine „scheint den Sophokles nachzuahmen, und der „andere hat mehr vom Euripides entlehnt.“

Aus der Vereinigung dieser beiden großen Leute kann man sich eine Idee von dem vollkommenen Tragischen formiren, dergestalt, daß man an dieser Idee eine Regel und einen Maßstab

stab von der Schönheit einer jeden Tragödie hat, und sie als mehr oder weniger vollkommen ansehen kann, je nach dem sie dieser Idee näher kömmt, oder sich von ihr entfernet.

Diese vollkommene idealische Tragödie ist keine schmachtende verliebte Tragödie, am allerwenigsten eine galante Tragödie. Die falsche Liebe, die man Galanterie nennt, ist ein neues Gewächs, den Alten unbekannt, und unbekannt dem guten Geschmacke. Aber man merke es wohl, auch die sinnliche Liebe ist oft mehr komisch, als tragisch. Eine spröde Witwe, eine Braut zwischen zwey Rivalen, eine Frau eines eifersüchtigen Mannes, eine verliebte Dame und ein Kavalier, der schon anderweitig versprochen ist, sind eigentlich die Materien nicht, die gemacht sind, uns in Schrecken und Betrübniß zu stürzen. Doch giebt es eine Art, die Liebe einzumischen, die mehr als Einer Nation, mehr als Einem Alter, mehr als Einem Geschlechte gefällt: und diese lernt man mehr aus dem Corneille, als aus dem Racine.

Wir wollen die Horazier des erstern zur Probe anführen, den Plan und die Anordnung der ganzen Fabel zeigen, und hin und wieder einige Stellen daraus übersetzen, damit man den

Pinsel dieses großen Meisters einigermaßen kennen lerne.

Man hat im Sophokles die reiche, aber einfältige und naive Natur gesehn. Man wird im Corneille das Edle, das Große, das Heroische sehn.

Jedermann weiß die Geschichte der drey Horazier, die für Rom, und der drey Kuriazier, die für Alba stritten. Zwey von den Horaziern wurden getödtet, und der dritte, ob er gleich nur allein auf dem Platze übrig blieb, fand ein Mittel, die drey Kuriazier zu überwinden. Nichts ist einfacher als dieser Stoff.

Man sehe hier die Aenderungen, die der Poet damit vorgenommen hat. Weil der historische Umstand an sich selbst nur für diejenigen interessant ist, die an der Ehre der Römer einen ganz besondern Antheil nehmen, und aufs höchste nur dem Geiste wegen des sonderbaren Ausganges gefällt: so hat der Poet das Interesse der Blutsfreundschaft und Menschheit hinzugethan, indem er die Horazier mit den Kuriaziern als verbunden, und in Bereitschaft sich noch näher zu verbinden, vorstellet: der eine von den Horaziern ist bereits mit der Sabina, einer Schwester der Kuriazier, vermählt, und einer von den Kuriaziern ist im Begriffe sich mit der

Kamilla,

Kamilla, der Schwester der Horazier, zu verbinden.

Hiedurch wird der Poet im Stande seyn, nicht allein ein merkwürdiges und außerordentliches Gefecht zu beschreiben, sondern auch die Liebe des Vaterlandes zu schildern, wie sie über die Liebe des Blutes, die Liebe einer verzweifelungsvollen Liebhaberinn, wie sie über die Liebe einer bekümmerten Gemahlinn erhaben ist. Der historische Umstand ist, wie man sieht, mit einem Male durch diese Voraussetzung des Poeten bereichert und verschönert worden.

Laßt uns sehen, wie die Ankündigung des Inhalts gemacht wird. Diese ist eines von den schönsten Stücken auf dem Französischen Theater: wir müssen also den ganzen ersten Akt zergliedern.

Die erste Scene enthält ein Gemälde von dem Kummer der Sabina, die aus Alba war. Sie beklagt sich über ihr Unglück gegen eine Römerinn: „Schilt meine Schwäche nicht, habe Geduld mit meinem Kummer: er ist bey „diesem Unglücke nur allzugerecht. Wann ein „solches Ungewitter über uns ausbricht: dann „ergreift die heldenmüthigste Seele ein Schauer, „und steht ihr an.“

Hier sieht man sogleich die Wichtigkeit des Vorwurfs. Man kündigt ihn bloß undeutlich an, und dieses aus zweyerley Ursachen: erstlich, weil es nicht nöthig war, der Julia deutlicher zu erklären, was sie schon wußte; das Bedürfniß des Poeten hätte sonst durchgeschienen. Zweytens, weil dieses die Neubegierde der Zuschauer reizt, die gern wissen wollen, was dieses für ein Ungewitter ist.

„Noch läßt der Gram mein Auge frey. „Wenn man das Leiden seiner Seele so weit „unterdrückt: so thut man mehr als ein Weib, „thut man gleich weniger als ein Mann. In „dieser äußersten Noth über seine Thränen zu „herrschen, das ist Tapferkeit genug für ein „weibliches Herz.“

In dieser Rede werden die Empfindungen der Sabina vorgetragen, die edel und rührend sind. Aber Julia, die eine Römerinn ist, giebt ihr ein Beyspiel von einem noch höhern Muthe: und fängt an, der Wissensbegierde des Zuschauers etwas zu verrathen: „Beide Heere stehn „gerüstet vor unsern Mauren; aber Rom weiß „noch nicht, wie man Schlachten verliert. „Anstatt für dasselbe zu zittern, wünsche man „ihm Glück; ein neuer Kampf, ein neuer Anwachs seiner Hoheit. Verbanne, verbanne „diese

„diese thörichte Furcht, und habe Hoffnung, die „einer Römerinn ansteht!

Sehet da den römischen Heroismus! Dieses Zutrauen macht eigentlich einen Held aus. Sabina fährt fort, ihre eigenen Empfindungen zu entdecken, und entwickelt uns den Stoff immer mehr und mehr. „Ich bin eine Römerinn, ich bin es, weil mein Horaz ein Römer „ist: diesen Namen empfieng ich zugleich mit „seiner Hand. Allein wie sklavisch hätte mich „dieses Band gefesselt, wenn ich nicht mehr an „den Ort zurücke denken dürfte, der mir das „Leben gab. O Alba! wo ich das Licht des „Tages zuerst erblickte, Alba! mein theurester „Geburtsort und meine erste Liebe! Wenn ich „zwischen dir und uns den Krieg entzündet sehe, „fürchte ich unsern Sieg so sehr, als unsre Niederlage. Rom! woferne du dich beklagst, daß „dieses dich verrathen heißt: so schaffe dir Feinde, die ich hassen kann. Wenn ich von deinen „Mauren ihr und unser Kriegesheer sehe, meine „drey Brüder in dem einen, und meinen Gemahl „in dem andern: was habe ich da zu hoffen? „und wie kann ich, ohne Treulosigkeit, für dein „Glück den Himmel anflehn?“

Man weiß, was den Kummer der Sabina verursacht; man kennt die meisten Personen;

man weiß aber nicht, daß die Schlacht noch denselbigen Tag vor sich gehen soll.

Um den Zuschauer davon zu benachrichtigen, stellt Julia der Sabina vor, daß sie ja bisher weit mehr Muth gezeigt habe. Sabina antwortet: So lange man nur noch in leichten Scharmützeln an einander gerathen sey, habe sie sich eine Ehre daraus gemacht, ganz Römerinn zu seyn; „Aber heute, da eine oder die andere fallen muß, da Alba Sklavinn werden „oder Rom unterliegen soll, da nach der Schlacht „der Sieger nichts mehr zu fürchten, der Be„siegte nichts mehr zu hoffen hat; müßte ich „mein Vaterland tödtlich hassen, wenn ich ganz „Römerinn bleiben könnte.“

Und nunmehr ist die Handlung deutlich vorgetragen. Man weiß, worauf es ankömmt, was der Endzweck der Handlung ist, die geschehen soll. Nun ist noch übrig, die Triebräder und Mittel dazu in den Gang zu bringen.

Weil Kamilla die rührendste Rolle in diesem Stücke spielt, so mußte man sie kennen lernen. Julia stellt sie der Sabina zum Muster der Standhaftigkeit vor: „Siehe doch, wie weit „anders Kamilla handelt! Ihr Bruder ist dein „Gemahl, dein Bruder ist ihr Geliebter: aber „sie sieht, mit weit andern Augen, als du, ihr

„Blut

„Blut in der einen Armee, und ihre Liebe in der „andern. . . . . Gestern, als sie erfuhr, der „Tag sey schon bestimmt, man rüste sich zur „letzten Schlacht, stieg eine schnelle Freude auf „ihre Stirn. — —“ Sabina erklärt diese Freude für eine Veränderung, die in dem Herzen der Kamilla vorgegangen seyn muß, indem sie vielleicht den Kuriaz nicht mehr liebe und eine andere Wahl getroffen habe. Kamilla erscheint: sie benimmt dem Zuschauer diese Meynung, und setzt ihn durch ihre grausame Situation in Unruhe. Sie steht zwischen dem Vaterlande und ihrem Geliebten mitten inne: Eines von beiden muß sie nothwendig aufgeben. Man räth ihr, ihren Liebhaber zu verlassen; aber sie antwortet mit einer Römischen Großmuth: „Gieb mir einen Rath, der gerechter ist, „und beweine mein Unglück, ohne mir ein Laster „zu gebieten. Ob ich gleich unter meinem Lei„den schier erliege, so will ich es doch lieber er„tragen, als verdienen.“

Hierauf erzählt sie der Julia von Stück zu Stück alles, was sie angeht, und ihre rechtmäßige Hoffnung, sich mit dem Kuriaz zu vermählen. Sie führt ein Orakel an, welches ihr solches deutlich anzukündigen schien, welches aber in der That ihren Tod andeutet. „Die

„Nacht

„Nacht hat diesen so angenehmen Irrthum ver„scheucht. Tausend fürchterliche Träume, tau„send blutige Bilder, oder vielmehr tausend „Scenen voll Mord und Gräuel haben mir mei„ne Freude geraubt und mein Schrecken wieder „erneuert. Ich sahe Blut, ich sahe Leichen. „Plötzlich erschien ein Geist, und nahm plötzlich „die Flucht. Und jedes Traumbild löschte das „andere aus, und jede verwirrte Phantasey ver„doppelte mein Entsetzen.“ In diesem Traume liegt der Keim zur künftigen Entwickelung, welche, um desto natürlicher zu scheinen, sich schon in der Anlage der Handlung befinden, und gleich anfangs dunkel angekündiget werden muß: damit der Zuschauer, wenn er zur Katastrophe kömmt, darinn einen neuen Grad der Wahrscheinlichkeit finde, der allemal den tragischen Eindruck verstärken hilft.

Die vierte Scene fängt mit einer angenehmen Bestürzung an. Bisher hatte der Zuschauer nichts als Thränen und Unruhe gesehen, nichts als Seufzer und Klagen gehört. Kamilla, von Schmerzen durchdrungen, redet ihren abwesenden Liebhaber an, von dem sie glaubt, daß er im feindlichen Lager ist, und schließt mit diesen Worten: „Es falle Rom, „oder Alba falle: theurester Geliebter, so hoffe

„nur

„nur nicht mehr, dereinst mein Gemahl zu seyn! „Niemals, niemals soll diesen Namen ein Mann „führen, der Roms Ueberwinder, oder Roms „Sklave ist.“

Kuriaz erscheint und wiederholt ihr ihre letzten Worte: „Siehe hier, Kamilla, den Mann, „der weder Roms Ueberwinder, noch Roms „Sklave ist.“

Kamilla erschrickt und der Zuschauer mit ihr. Kuriaz fängt an, zu erzählen: Kamilla voll Ungeduld, unterbricht ihn, erräth was nicht ist, und vermehrt dadurch die Ungeduld der Zuschauer. Kuriaz thut ihrer Neubegierde endlich ein Genügen, und berichtet ihr, daß Friede gemacht ist. Sie überläßt sich der lebhaftesten Freude und glaubt, ihr Orakel nunmehr erfüllt zu sehn. Kuriaz erzählt, wie alles zugegangen ist, und daß drey Streiter auf jeder Seite den Zwist entscheiden sollen.

Nun ist der Inhalt aufs genaueste vorgetragen. Man sieht die Charakter gezeichnet, das verschiedene Interesse der handelnden Personen und der wetteifernden Nationen festgesetzt. Mit welcher Kunst ist diese Ankündigung nicht gemacht! ohne Vertrauten, ohne gezwungene Erzählung: die angehende Handlung selbst

macht

macht ihn. Sabina, Kamilla, Julia, Kuriaz, Horaz der Vater, sind uns bekannt; es ist niemand mehr übrig, als Horaz der Sohn, und dieser wird sich bey Eröffnung des zweyten Akts zu erkennen geben. Man bemerke, mit welcher Leichtigkeit die Scenen verbunden und die Situationen abgeändert sind. Die Personen waren anfangs in der größten Traurigkeit; jetzt sind sie fröhlich und vergnügt. Es ist Friede und alles ist ruhig. Indessen bleibt noch Ein Faden übrig, der die Handlung wieder anknüpfen und alle Leidenschaften wieder entzünden wird.

Wir wollen das Gewebe der Geschichte nicht bis zum Ende verfolgen; auch keine Stellen weiter anführen, ihre Schönheiten zu zeigen. Sie sind so sichtbar, daß sie einem jeden in die Augen fallen.

Wie sehr ist es zu bedauren, daß ein so schönes Gedicht sich nicht bis ans Ende erhält! Horaz hatte in den drey ersten Akten sein Vaterland vorgestellt: in dem vierten und fünften Akt ist er eine Privatperson, die man anklagt und vertheidigt. Fabula non constat sibi, nec servatur ad imum, qualis ab incepto processerat: und dieses ist der Hauptfehler

des

des Stücks. Es hat einzelne Schönheiten ohne Zahl; aber die großen Schönheiten, die in der Proportion und in der symmetrischen Vereinigung aller Theile zu Einem Ganzen bestehn, sind nicht mehr vorhanden. Auch spricht man nur von den drey ersten Akten der Horazier des Corneille; von dem vierten redet man wenig, und von dem fünften niemals, welcher nichts als ein Verhör ist, dergleichen man zur Noth beym Anfange des Stücks geduldet hätte.

Man kann daraus urtheilen, was für Kunst, was für einen erfindsamen Geist die Zusammensetzung einer Tragödie erfodert. Hier befindet sich ein großer, rührender Stoff unter den Händen des größesten Meisters, der an Hülfsmitteln unerschöpflich ist: und dieser Meister erliegt mitten in der Laufbahn, nachdem er Wunder gethan hatte. Es ist umsonst, daß er schöne Verse vorbringt, daß er schildert, daß er erhabene Erzählungen macht, erhabene Beweise führt: dieser äußerliche Schmuck kann die fehlende Materie nicht zudecken; der Grund mangelt, und ohne Grund kann sich nichts erhalten.

VIII. Kapitel.

Vergleichung zwischen dem Heraklius des Corneille und der Athalia des Racine.

Das beste Mittel, den Corneille und Racine kennen zu lernen, ist vielleicht dieses, daß man sie beide in einem Stücke, dessen Stoff ohngefähr einerley ist, mit einander vergleicht. Eine Uebung, die wir den jungen Lesern vorschlagen, die der Gegenstand unserer Arbeit sind. Um ihnen zu helfen und sie auf den Weg zu bringen, wollen wir ihnen die vornehmsten Vergleichungspunkte angeben.

Wenn man ein dramatisches Stück untersuchen will: so muß man sich zuerst um den Stoff oder um den Vorwurf des Stückes bekümmern. Der Stoff des Corneille ist: Heraklius Erhebung auf den kaiserlichen Thron, an die Stelle des unrechtmäßigen Besitzers Phokas. Der Stoff des Racine ist: Joas Erhebung auf den Thron von Juda, an die Stelle der unrechtmäßigen Besitzerinn Athalia.

Hierauf muß man die Handlung betrachten. Die Handlung schließt den Vorwurf des Stückes als seinen Endzweck in sich; aber sie thut noch die Mittel und Umstände hinzu. Die Handlung

lung in der Tragödie des Corneille ist: die Erkennung und Krönung des Heraklius, veranstaltet und ausgeführt durch die Leontine und den Exuperius, die den Phokas umbringen lassen. Die Handlung in der Tragödie des Racine ist: die Erkennung und Krönung des Joas, veranstaltet und ausgeführt durch den Joad, der die Athalia hinrichten läßt. Der Stoff in beiden Stücken ist einerley.

Laßt uns die Theile dieser Handlung betrachten, die man Akte nennt, und von der Athalia anfangen, um von dem Einfachen zu dem Zusammengesetzten fortzuschreiten.

1 Akt. Joad unterredet sich mit Abnern, einem der mächtigsten im Königreiche, und merkt aus seinen Reden, daß Athalia gesonnen ist, ihn zu stürzen, und daß Abner geneigt ist, ihm bey Gelegenheit zu dienen. Hierauf faßt Joad den Entschluß, den jungen König zu krönen, den seine Gemahlinn Josabet erhalten und erzogen hatte.

Dieß ist die Ankündigung des Inhalts. Die Unternehmung ist noch nicht angefangen, sie wird nur erst beschlossen. Also geht der erste Akt vor der Handlung vorher.

2 Akt. Ein fürchterlicher Traum hatte die Athalia erschreckt: sie hatte ein Kind erblickt,

das ihr den Dolch ins Herz stieß. Ihre Unruhe bringt sie in den Tempel; hier sieht sie eben dieses Kind, sie will es ausfragen und an den Hof nehmen: das Kind weigert sich.

Nun ist die Handlung angegangen: dieses Kind ist der junge König. Die Königinn hat es gesehen: wird es genug für sie seyn, daß sie es gesehen hat?

3 Akt. Die Königinn will das Kind ausgeliefert haben. Der Hohepriester weigert sich, und macht Anstalten zur Vertheidigung.

4 Akt. Joas wird von den Leviten im Innern des Tempels gesalbt und für ihren König erkannt.

5 Akt. Die Königinn läßt dem Hohenpriester Vorstellungen thun, ihr das Kind und gewisse Schätze, die vom David hinterlassen waren, auszuliefern. Der Hohepriester erbietet sich, der Königinn zu willfahren, falls sie selbst, mit wenigem Gefolge, in den Tempel kommen will: sie kömmt hinein. Man zeigt ihr den Joas, den sie zu erkennen gezwungen ist. Sie geht voll Wut aus dem Tempel; die Ihrigen verlassen sie; sie wird auf Befehl des Hohenpriesters getödtet.

Diese Handlung ist von der äußersten Simplicität: es sind hier nur wenige Personen,

und Joad, Joas und Athalia sind nur allein in Bewegung.

Die Handlung ist eine einzige, sie geschieht in Einem Tage, sie geschieht im Tempel: also finden sich die drey Einheiten beysammen.

Die tragischen Poeten haben sich das Recht angemaßt, bisweilen Träume zu gebrauchen, ob sie gleich etwas Wunderbares enthalten: weil dieses Wunderbare eine so große Aehnlichkeit mit der Natur hat, daß man es fast so, wie die Natur selbst, gebrauchen kann. Ein Traum hat also die Unternehmung angesponnen. Joad hatte den Himmel gebeten, die Anschläge der Königinn zu verwirren; auch waren sie bereits verwirrt. Und diese Verwirrung, diese grausame Unruhe zwingt die Athalia, in den Tempel des Gottes Israels zu gehn, um seinen Zorn zu besänftigen. Der Anstoß ist gegeben, die Triebräder sind in Bewegung, die Handlung wird ihr Ziel erreichen.

Wenn man frägt, warum sich Joad diese erste Gelegenheit nicht zu Nutze macht, die Athalia in Verhaft zu nehmen; der Ort war ja bequem, sie war ohne Begleitung, es könnte sich zutragen, daß die Gelegenheit nicht wiederkäme: so kann man antworten, daß dieses kein Schritt vom Joad, sondern ein Einfall von der

Athalia, ist; daß Joad ihn nicht hat vorherse- hen und also auch keinen Vortheil daraus zie- hen können; daß endlich Joad in sich selbst noch ein Mittel findet, zu machen, daß die Königinn im fünften Akt wieder erscheinen muß, indem er ihr verspricht, ihr Schätze zu entdecken und das Kind bekannt zu machen.

Allein da der Poet der Athalia einen hoch- müthigen, argwöhnischen, grausamen Charak- ter gegeben hatte, durfte er annehmen, daß sie auf die Einladung des Joad kommen würde? War es nicht natürlicher, daß sie ein Mistrauen in den Hohenpriester setzte, den sie als ihren öffentlich erklärten Feind ansahe; als einen Feind, der ihr jetzt zum erstenmale nachgab, und der ihr den Vorschlag that, mit weniger Begleitung zu kommen? Aus diesem Einwurfe folgt, daß wenn die Ursachen diese Begebenheit nicht nothwendiger Weise haben hervor bringen müssen, sie solche doch wahrscheinlicher Weise haben hervor bringen können, und das ist ge- nug: eine ungeduldige, unruhige, verwirrte Frau, die sich grössere Nachforschungen erspa- ren will, überlegt die Gefahr nicht; sie begiebt sich hinein, sie kömmt darinn um.

Laßt uns zu dem Stücke des Corneille kommen.

Heraklius ist durch die Leontine erhalten worden, wie Joas durch die Josabet. Er bleibt, wie Joas, eine Zeitlang unerkannt. Phokas schöpft Verdacht und wird unruhig, wie Athalia. In beiden Stücken werden sehr kritische Verhöre angestellt; endlich wird Phokas umgebracht, eben so wie die Königinn, und Heraklius triumphirt, eben so wie Joas.

Wenn man diese beiden Fabeln so vorgestellt sieht, so scheint es, als müßten sie ohngefähr auf gleiche Art behandelt werden. Allein der zufällige Theil ändert den Grundstoff dergestalt, daß er in beiden Dichtern ganz verschieden erscheint.

Die Personen im Heraklius sind: der Kaiser Phokas; Heraklius, der Sohn des Mauritius; Marcian, der Sohn des Phokas; Pulcheria, die Schwester des Heraklius; Leontine, die den Heraklius und Marcian erzogen hat; und Exuperius, ein Herr am Hofe des Phokas.

Das Sonderbarste bey dieser Tragödie ist, daß Exuperius die ganze Handlung verrichtet, und doch nur eine Nebenperson ist. Er giebt Gelegenheit zu der verschiedenen Situation der Hauptpersonen; er verursacht die Unruhe des Phokas, die Verwirrung der Pulcheria, der Leontine, des Marcians, des Heraklius. Die

Revolution, die er macht, so groß und heroisch sie auch ist, läßt ihn doch weit unter den Helden, für die er arbeitet. Und diese Helden, obgleich alle ihre Mühe und Arbeit vergeblich ist, sind dennoch so groß, so edel, so bewundernswürdig, daß man alle seine Empfindungen für sie allein aufbewahrt.

In der Athalia ist nur ein zweyfaches Interesse, wovon eines dem andern im Wege steht: das Interesse des Joas und der Königinn. Hier ist ein so verschiedenes, als verschiedene Personen sind, und ein jedes ist von der äussersten Wichtigkeit. Bey dem Phokas kömmt es auf Reich und Leben an; bey der Pulcheria, ob sie eine traurige Ehe oder den Tod erwählen will; bey Leontinen auf die allerschrecklichste Todesstrafe; bey dem Marcian und Heraklius, ob sie als Söhne des Mauritius sterben, oder als Söhne des Phokas regieren wollen. Jedes Interesse ist erstaunlich; und was noch erstaunlicher ist, so entspringen sie alle, so zu reden, aus einem einzigen Keime, nehmlich aus der Erhaltung des Heraklius. Man sehe hier die Hauptstücke der Handlung.

Wir wollen der Fabel und dem Plane der Handlung folgen.

Phokas

Phokas vertraut dem Krispus seine Unruhe wegen des Gerüchts, das sich ausbreitet, als ob Heraklius noch lebe. Weil der Tyrann ehemals die Pulcheria, die Tochter des Mauritius, verschonet hatte, so giebt ihm Krispus den Rath, sie mit seinem Sohne zu vermählen, um durch diese Heyrath die angemaßeten Rechte mit den rechtmäßigen zu vermischen. Phokas schlägt es der Pulcheria vor, welche seinen Vorschlag verwirft: „Du giebst mir, sagst du, „deinen Sohn und deine Krone; allein was „kannst du mir geben, da die eine mir zugehört, „und der andere ihrer unwürdig ist, weil er von „dir herkömmt?“ Phokas dringt darauf: aber ihr Zorn entbrennt; sie spricht ihm vom Heraklius vor, nach dem allgemeinen Gerüchte, das sich ausgebreitet hatte, und fodert, daß Phokas ihm den Thron einräumen soll: „Der „Tag ist nahe, da du ihn besser besetzt sehen „wirst. Der Himmel schenkt mir einen Bruder wieder, der deiner Mordsucht entgangen „ist. Heraklius wird erscheinen: Tyrann, „steige herunter vom Thron, laß deinen Herrn „hinauf!“

Um desto leichter dem Faden der Handlung zu folgen, muß man wissen, daß der Dichter

annimmt, Mauritius habe den Heraklius, als ein Kind, der Leontine anvertraut. Als sich Phokas des Throns bemächtigt hatte, und das ganze Geschlecht des Mauritius ausrotten wollte, befahl er der Leontine, ihm das Kind auszuliefern, welches sie in Verwahrung hatte. Leontine, aus heldenmüthiger Tugend, gab ihren eigenen Sohn statt des andern hin. Phokas, in der Meynung, Leontine habe ihm treulich gedient, vertraute ihr seinen eigenen Sohn Marcian, der eben damals seine Mutter, die Kaiserinn, verloren hatte, um ihr anstatt des Heraklius zu seyn. Leontine traf einen zweyten Tausch, und setzte den Marcian an die Stelle des Heraklius, und den Heraklius an die Stelle des Marcians; und indem sie die Namen änderte, so erhielt sie nicht allein den verbanneten Prinzen, sondern Heraklius ward noch dazu am Hofe des Phokas, als sein Sohn, erzogen; und Marcian, unter dem Namen jenes Leontius, den Leontine anstatt des Heraklius ausgeliefert hatte, hielt sich für den Sohn der Leontine. Diese hatte Ursach, dem Heraklius zu offenbaren, wer er sey; aber den Marcian ließ sie in der Unwissenheit seines Standes. Welche Menge Knoten zu entwickeln! Welche Situationen, was für Revolutionen in den Gemüthern,

müthern, wenn alle diese Geheimnisse aufgedeckt werden sollen! Wir fahren fort.

Man schlägt dem Heraklius vor, sich mit der Pulcheria zu vermählen: er lehnt es ab, weil er weiß, daß sie seine Schwester ist. Pulcheria, auf ihrer Seite, will lieber sterben; weil sie glaubt, Heraklius, den man Marcian nennt, sey der Sohn des Tyrannen.

Marcian, der, unter dem Namen Leontius, sich für den Sohn der Leontine hält, räth dem jungen Prinzen, sich die Pulcheria zur Gemahlinn zu erwählen; aber Heraklius antwortet, er selbst solle sich mit ihr vermählen. Hierauf tröstet er die Prinzessinn, und, ohne sich zu erkennen zu geben, verspricht er ihr seinen Beystand wider alle Unternehmungen dessen, den man seinen Vater nennt. Dieß ist der ganze erste Akt. Er eröffnet den Zuschauern eine sehr dunkle Aussicht, einen wahrhaftig tragischen Eingang; man sieht schon im voraus große Gefahren, große Revolutionen, große Ungewitter. Die Grausamkeit und Verwirrung des Phokas, die Größe und Gefahr der Pulcheria, die besondere Situation der beiden Prinzen erhält uns in der größesten Erwartung.

Heraklius, der es vom Phokas nicht erhalten kann, seine Vermählung aufzuschieben, will

sich zu erkennen geben, weil er befürchtet, Phokas möchte die Prinzessinn zur Strafe ziehn. Leontine widersetzt sich. Exuperius erscheint vor Leontinen, und sagt ihr, sie habe den Sohn des Mauritius bey sich, er wisse es: er zeigt ihr den Handbrief des Mauritius selber, der den Tausch bezeugt. Leontine, um das Leben des wahren Heraklius, der am Hofe ist, zu schützen, läßt den Marcian, den sie bey sich hat, glauben, er sey selbst der Heraklius. Alsbald nimmt er die Gesinnungen des Hasses und der Rache gegen den Phokas an, den er für den Mörder seines Vaters, des Mauritius, hält; so daß der Name und die Rechte des wahren Heraklius sich nunmehr in der Person des Marcians vereinigt befinden, und besondere Wirkungen zwischen diesen beiden Prinzen hervorbringen. So weit der zweyte Akt.

Marcian, der sich für den Heraklius hält, trifft die Pulcheria an, der er wie seiner Schwester begegnet. Seine Liebe wird zu einer brüderlichen Zärtlichkeit; sie ermahnen sich alle beide zur Rache. Marcian will dem Phokas das Leben nehmen. Der Kaiser tritt mit dem Exuperius herein. Marcian bekennt sich für den, der er zu seyn glaubt: er trotzt seinem Vater: „Ich bin glücklich: ich sterbe als ein Mo-

„narch.

„narch. Diese Ehre vertauschte ich mit dem „schimmerreichsten Leben nicht. Und weil ich „ein so glorreiches Schicksal zu genießen, nur „diesen Augenblick habe, den man zu meinem „Tode bestimmt: so will ich meinen Tod so „schön, und so beneidenswerth machen, daß „dieser Augenblick mehr werth seyn soll, als das „berühmteste Leben. So laß mich denn hin„führen, stelle deine Macht in Sicherheit, und „befreye meine Augen von dem Gräuel, dich „anzusehn.“ Pulcheria ist überzeugt, daß Marcian ihr Bruder ist: sie hat ihn an so hohen Gesinnungen erkannt. Der Tod des Sohnes wird vom Vater beschlossen. Exuperius giebt ihm den Rath, ihn öffentlich hinrichten zu lassen, damit das Volk nicht weiter an einen neuen Heraklius denken dürfe. Er hat seine Ursachen. Wir gehen zum vierten Akt.

Marcian ist also unter dem Namen Heraklius zum Tode verdammt: ein großmüthiger Prinz, der dem wahren Heraklius in einem Treffen das Leben erhalten hatte. Dieser sieht die Gefahr seines Wohlthäters, und will nicht zugeben, daß er an seiner Stelle und unter seinem Namen umkomme, und daß er selbst unterdessen an der Stelle und unter dem Namen des Marcians leben und regieren sollte: er selbst

ent-

entdeckt sich also dem Phokas in Gegenwart des Marcians. Dieser aber will nicht weniger, als er, der wahre Heraklius seyn. Phokas, ganz bestürzt, da er sieht, mit welcher Hitze diese beiden jungen Prinzen beweisen, daß sie Söhne des Mauritius und nicht des Phokas sind, ruft aus: „Ach! so kann ich denn nicht „sehen, welcher von beiden mein Sohn ist! Ich „sehe nur, daß beide meine Feinde sind. — „Marcian! — Auf diesen Namen will keiner „antworten; die väterliche Liebe dient mir zu „nichts, als zu meiner Verwirrung. — O un„glückseliger Phokas! o allzuglücklicher Mau„ritius! Du bekömmst zwey Söhne, die nach „dir sterben wollen, und ich kann nicht Einen „finden, der nach mir regieren will.“ Phokas thut Fragen an die Leontine, die ihm trotzt, weil sie allein das Geheimniß besitzt, und weil der Tyrann, der seinen Sohn nicht kennt, den nicht strafen kann, den er gern wollte. Er kann Leontinen nicht umbringen lassen, weil sie das Geheimniß mit sich nehmen würde.

Was wird also Phokas in dieser Ungewißheit thun? Er will sie beide tödten, wenn nicht zum wenigsten einer reden wird. Sie reden alle beide, und sagen ihm, daß sie seine Söhne nicht sind. Heraklius beweist es dadurch, daß

er es allezeit ausgeschlagen habe, sich mit der Pulcheria zu vermählen, von der er wußte, daß sie seine Schwester sey. Marcian beweist es durch den Handbrief des Exuperius. Indessen rottet sich das Volk zusammen, das Blut des Mauritius zu vertheidigen. Exuperius hat die Anführer der Meuterey in Händen, und führt sie zum Kaiser, der allein in seinem Palaste ist, indessen der grösseste Theil seiner Leibwache die verschiedenen Quartiere der Stadt besetzt hat, um daselbst, währender Hinrichtung des vermeyntlich erkannten Prinzen, gute Ordnung zu erhalten. Diese Anführer sind Verschworene, die vom Exuperius deswegen herbey gebracht werden, um den Phokas desto leichter zu erwürgen, der unter ihren Händen stirbt. Hierauf kömmt Exuperius, den Prinzen die Nachricht zu bringen, Phokas lebe nicht mehr. Leontine nennt den wahren Heraklius, und Marcian betrübt sich über sein Schicksal. Man räth ihm, den Namen Leontius wieder anzunehmen, den er, als ein Sohn der Leontine, geführt hatte, und Pulcheria wird seine Gemahlinn.

Corneille war der einzige Geist, der im Stande war, eine Handlung auf eine so gedrängte und verwickelte Art zusammen zu weben.

ben. Exuperius treibt die Begebenheit durch; Leontine hilft dazu, indem sie solche hintertreiben will. Die jungen Prinzen wollen in ihren Tod gehen, und können nicht. Phokas will sie verdammen, und kann es nicht thun; und zwar darum, weil er es nicht wollen kann.

Es herrscht ein gewaltiger Kontrast in den verschiedenen Situationen einer jeden Person. Phokas, der voll Unruhe ist, dem von der Pulcheria getrotzt wird, dem Exuperius hülfliche Hand leistet, glaubt, seinen Feind zu haben; er entwischt ihm, ob er ihn gleich noch immer in seiner Gewalt behält; seine ganze Wut muß sich vor Leontinen zerschlagen; endlich stirbt er von der Hand des Exuperius.

Pulcheria, durch eine unwürdige Heyrath aufgebracht, glaubt, einen Bruder wiedergefunden zu haben; allein dieser Bruder wird zum Tode verdammt. Es erscheint ein andrer Prinz, der gleichfalls dieser Bruder zu seyn vorgiebt. Man will, daß sie einen von diesen zum Manne nehmen soll: allein sie kann nicht, weil sie nicht weiß, wer ihr Bruder ist, und weil sie überdem den Sohn des Tyrannen, des Mörders ihres Vaters, nicht haben will.

Marcian hält sich für den Sohn der Leontine: er erfährt, daß er ein Sohn des Mauritius

kius ist. Welche Revolution in seinen Gedanken und Gesinnungen! Er wird dem Phokas als ein solcher entdeckt: er wird zum Tode verdammt. Man kömmt, ihm seinen Namen und Titel abzustreiten: er weiß nicht mehr, wer er ist. Endlich erfährt er, daß er der Sohn des Tyrannen ist, nachdem dieser schon todt ist.

Leontine sieht einen Theil ihres Geheimnisses verrathen: man weiß, daß sie den Feind des Kaisers bey sich hat. Sie bekennt es alsbald. Sie wagt ihr Leben und den Namen und das Schicksal des wahren Heraklius. Dieser entdeckt sich dem Tyrannen wider ihren Willen. Man frägt sie, man will ihr das Leben nehmen; sie glaubt, Exuperius habe sie verrathen; und endlich findet es sich, daß eben dieser Exuperius alle ihre Wünsche erfüllet hat.

Sehet da Glücksumstände und Situationen von fünf Personen, die sich vermischen, sich durchkreuzen, um ein einziges Gewebe auszumachen! und dieses Gewebe ist so gedrungen, so mannichfaltig, so kühn, so natürlich, daß vielleicht wenige Werke zu finden sind, die dem menschlichen Verstande mehr Ehre machen. Man mußte die Stücke zurichten, sie zusammen passen, sie mit einander verbinden, sie von einander abstechen lassen. Und was am meisten

zu

zu bewundern ist, so ist alles voll, alles reich und prächtig, alles folgt auf einander und verbindet sich mit einander, ohne Zwang und scheinbare Zurüstung.

Die Athalia des Racine ist nicht so beladen und angefüllt. Die Handlung ist einförmig, sie geht gerade zu und ohne Umschweife. Hier sieht man nichts als einen Streit unter zwey Leidenschaften, und zwar bey zwey verschiedenen Personen. Der Geist darf nicht arbeiten, um dem Gange der Triebräder nachzuspüren. Die Aufmerksamkeit, die er anwendet, zerstreut das Herz nicht: man überläßt sich einer sanften, angenehmen, fortdaurenden Bewegung; und die heftigern Stöße, die von Zeit zu Zeit entstehen, erschüttern die Seele, ohne sie völlig aus ihrer Lage zu bringen.

Wie hat der Geist des Corneille eine so sonderbare und verwickelte Fabel zu Stande bringen können? Er theilte seine Handlung in so viel Theile, als sie haben konnte, um verschiedene Situationen hervorzubringen.

1 Akt. Das Gerücht entsteht, Heraklius lebe: was soll Phokas thun?

2 Akt. Exuperius sagt der Leontine, sie habe den Heraklius bey sich: was sollen Marcian und Leontine thun?

3 Akt.

3 Akt. Der Kaiser weiß es, und verdammt den zum Tode, den er für den Heraklius hält: was für Bewegungen unter den Feinden des Kaisers!

4 Akt. Der wahre Heraklius entdeckt sich dem Phokas: welche Verwirrung bey diesem letztern! der nicht weiß, woran er sich halten soll, indem er zwey Heraklier, statt Eines hat.

5 Akt. Exuperius ergreift, bey Gelegenheit der Hinrichtung des Heraklius, den Augenblick, worinn er den Tyrannen umbringen kann: welche Revolution in den Gemüthern und in den Glücksumständen!

Diese Handlung, also zergliedert, geht ununterbrochen fort. Wenn man untersucht, welche Wirkung ein jeder von diesen Theilen bey einer jeden Person hervorbringen muß: so wird man alles das finden, was sie Corneille sagen und empfinden läßt; denn er ist nicht weniger bewundernswürdig in seinem Ausdrucke, als in der Erfindung und Anordnung der Sachen.

Nun werfe man die Augen auf das Stück des Racine: man wird sehen, daß dieser wenig Materie hat, aber daß er sie zu gebrauchen, zu erweitern und mit großer Kunst auszutheilen weiß. Dieß war die Eigenschaft der Al-

ten. Corneille hat einen unerschöpflichen Geist; alles ist bey ihm reich, alles im Ueberflusse; man wird von Zwischenfällen überschwemmt; es kommen so viel Dinge zusammen, daß man fürchtet, es sey unmöglich, sie alle zu gebrauchen. Beym Racine ist der Stoff so klein, daß man fast fürchtet, er werde nicht hinreichen. Der eine spendet überflüßig aus, der andre giebt haushältig. Der erstere kann etwas verlieren, der andre muß alles zusammen suchen. Behutsamkeit, Geschmack, Sprachreinigkeit, Zierlichkeit machen das vornehmste Verdienst des letztern aus; der erstere kann sich durch seine Stärke und durch sein eigenes Gewicht aufrecht erhalten. Ein andrer, als Racine, hätte kaum drey Akte aus der Athalia gemacht. Ein andrer, als Corneille, hätte sieben oder acht aus dem Heraklius gemacht. Mit einem Worte, die Kunst des Racine besteht in der klüglichen Austheilung seines Vermögens, welches eben so viel, ja vielleicht noch mehr werth ist, als die Verschwendung bey einem größern Reichthume. Wenn man aber auf der andern Seite so reich ist, wie Corneille war, und, indem man mit seinen Gütern verschwenderisch umgeht, sich selbst nicht ärmer macht, so wird die Verschwendung eine königliche Pracht.

Dritter Artikel.

Von der Komödie.

I. Kapitel.

Was komisch heißt.

Wir haben die Epopöe als eine Erzählung einer wunderbaren Handlung beschrieben; und die Tragödie als eine Vorstellung einer heroischen Handlung, die fähig ist, Furcht und Mitleiden zu erregen.

Zu Folge dieses Systems wollen wir sagen: Die Komödie ist eine Vorstellung einer bürgerlichen Handlung, die auf ihrer lächerlichen Seite gezeigt wird.

Die Epopöe erregt die Bewunderung, das bezeichnet das Wort **wunderbar** in unserer Beschreibung. Die Tragödie erregt Furcht und Mitleiden, das wird schon durch den Namen **Tragödie** oder **Trauerspiel** angedeutet. Die Komödie macht zu lachen; und dieses macht sie zur **Komödie** oder zum **Lustspiele**.

Wenn man die Komödie bloß als eine Nachahmung einer bürgerlichen Handlung beschreiben wollte, ohne das Lächerliche hinzu zu thun: so fänden alle Laster, alle Tugenden, alle Begebenheiten aus der bürgerlichen Gesellschaft eine

Stelle darinn. Das Unglück eines Vaters, der Kummer eines Jünglings, der in seiner Hoffnung betrogen wird, würde den Stoff dazu hergeben. Sie würde eben so gut Thränen erregen, als die Tragödie. Da aber das Wesen dieses Gedichts durch seine Absicht bestimmt und eingeschränkt wird: so gehört nichts, als was zum Lachen bewegt oder zum Lachen etwas beyträgt, eigentlich und geradezu in die Komödie. Das Lächerliche ist ihr wesentlicher Gegenstand.

Was ist das Lächerliche?

Es ist, nach Aristoteles Ausspruche, ein jeder Fehler, der einen gewissen Uebelstand hervorbringt, der aber mit keinen schmerzhaften Bewegungen verbunden ist und keinem Menschen zum Untergange gereicht, selbst demjenigen nicht, bey dem sich der Fehler findet. Denn wenn er den Untergang drohete, so könnte er keinen Menschen zu lachen machen, der irgend ein gutgeartetes Herz hat. Eine heimliche Zurücksicht auf sich selbst würde machen, daß er weit mehr Vergnügen am Mitleiden, als am Lachen fände.

Der Endzweck der Komödie ist also, den Uebelstand in den Sitten von der lächerlichen Seite

te zu zeigen. Ein Philosoph argumentirt wider das Laster; ein Satirenschreiber schilt es mit Bitterkeit; ein Redner bestreitet es mit Feuer; der Komödiant greift es mit Spöttereyen an, und ist bisweilen glücklicher, als ein anderer, der die stärksten Argumente gebraucht:

> Ridiculum acri
> Fortius ac melius magnas plerumque secat res.

Ein jeder Uebelstand schließt einen Gegensatz von einer gewissen Regel, von einem gewissen Gesetze in sich, welches zur Richtschnur und zum Muster dienen sollte.

Der Uebelstand, welcher das Lächerliche ausmacht, ist also ein Widerspruch der Gedanken eines Menschen, seiner Empfindungen, seiner Sitten, seines Anstandes, seiner Art zu handeln, mit der Natur, mit den angenommenen Gesetzen, mit den Gewohnheiten, mit dem, was seine gegenwärtige Lage zu erfodern schien. Ein Mensch ist von dem allerniedrigsten Stande, und spricht von nichts als Königen und Vierfürsten; er ist aus Paris und in Paris, und kleidet sich wie ein Chineser; er ist funfzig Jahre alt und macht sich im Ernste einen Zeitvertreib daraus, papierne Mäuse vor einen kleinen Wagen von Kartenblättern zu spannen;

er steckt in Schulden, er hat sich zu Grunde gerichtet, und will andere lehren, wie sie sich forthelfen und Geld und Gut erwerben sollen: alles dieses ist lächerlicher Uebelstand, Widerspruch mit einer gewissen Idee von Ordnung und eingeführter Anständigkeit.

Man muß wohl bemerken, daß nicht alles Lächerliche belachenswürdig ist. Es giebt ein Lächerliches, das uns zum Ekel wird, das schmuzig ist: dieß ist das pöbelhafte Lächerliche; es giebt ein anderes, das uns verdrießt, weil es unsre Eigenliebe angreift; dergleichen ist der dumme Hochmuth. Das Lächerliche, was auf die komische Bühne kömmt, ist allezeit anmuthig, es schmeichelt unserm Geschmacke, es verursacht uns keine heimliche Unruhe.

Nun ist die Frage, worinn dieses angenehme Lächerliche besteht. Dieses ist eigentlich die einzige Frage, die wir hier auszumachen haben: weil alles, was die Handlung und die Personen anbetrifft, bereits in den vorhergehenden Artikeln vorgetragen ist.

Es giebt Maler, die das Geheimniß besitzen, den ernsthaftesten Kopf ähnlich zu malen, und ihm doch zugleich ein gewisses lächerliches Ansehen zu geben. Diese Artisten wissen die Kunst, ohne die Züge zu zerreißen, ohne die charakteristische

stische Verbindung derselben zu zerstören, einige Grade mehr oder weniger, oder etwas Schiefes hineinzubringen, wodurch ihr Porträt gleichsam zu einer Parodie wird, die man Karrikatur nennt.

Das Komische in der Poesie wird also, um es nach diesem Komischen in der Malerey zu beurtheilen, darinn bestehn, daß man auf eine sehr ähnliche Art und nach dem Leben die Sitten der Bürger schildert, zugleich aber etwas Groteskes hinzuthut, welches sich leichter empfinden als beschreiben läßt. Wir wollen uns zuerst durch Exempel einen Begriff davon zu machen suchen.

Wenn Sosia im Amphitryo vor seiner Laterne das Kompliment wiederholt, welches er der Alkmena machen soll; wenn er diese Laterne für die Königinn annimmt; wenn er ihr einen tiefen Bückling macht; wenn er sie gnädige Frau nennt: so ist dieß komisch. Freylich ist es von der niedrigen Art; auch ist es nur der Einfall eines Knechtes: aber hier ist auch die Frage nicht von der Gattung. Was ist in dieser Scene? Wahre und ähnliche Sitten. Es ist ganz natürlich, daß ein Knecht, der verlegen ist, auf welche Art er reden soll, und ob er auch alles getreulich nachsprechen kann, seine Rede

in seinem Kopfe wiederholt; ja, wenn er allein ist, so gar versucht, wie sie ihm von statten geht. Sosia ist allein, im Finstern, er hält eine Laterne in der Hand, die ihm hinderlich seyn mag, er setzt sie nieder, er nimmt an: wie wenn dieß die Königinn wäre? und redet mit ihr, als ob sie es wäre. Hier ist nichts von den niedrigen Schwänken eines Pickelhärings, nichts von den Fratzengesichtern des Skaramuz, noch von den Zweydeutigkeiten des Harlekins, kein lächerlicher Rock, keine gezwungene Stellungen, die Lachen erregen sollen; alles ist wahr, einfältig, ohne Verzerrung: aber der Einfall ist lustig, und die Ausführung noch lustiger. Man sieht hier einen Menschen, der eine unschuldige Sache verrichtet, und der sich doch sehr schämen würde, wenn er wüßte, daß man ihn sehen könnte.

Eben dieses Lustige herrscht in dem Erstaunen des adelichen Bürgers, wann er sich selbst behorcht, wie er das a, e, i, o, u, ausspricht; und sich für einen ganz andern Menschen hält, als vorher, nun er entdeckt hat, daß er seit vierzig Jahren Prose gesprochen, ohne es zu wissen.

Eben dahin gehört der Mißverstand in den Reden Harpagons und Kleanths, indem der eine von seinem Kästchen, und der andre von seinem Mädchen redet: Ach ja, die schönen

Augen meines Kästchens, spricht Harpagon: dieß ist komisch. Die Wiederholung des: Zum Henker! was hatte er denn in der Galeere zu thun! ist nicht weniger komisch.

Endlich kann man auch von dem Komischen der Kleidung und der Geberden auf das Komische der Sachen und des Ausdrucks schließen; im Dramatischen überhaupt ist immer eines das Ebenbild des andern. Der Marquis von Gascogne, der Misantrop, sind bekleidet, geschuht, aufgesetzt, wie es sich für sie schickt; aber doch mit einer gewissen Affektation von Sonderbarem und Lächerlichem. Eben so ist auch der Ton der Stimme aus der Natur genommen, und der Wahrheit gemäß; aber er ist ein wenig überladen und verstärkt. Die meisten Geberden sind sehr ausdrückend und hervorstechend, welches Affektation verräth; ohne noch von gewissen Theaterspielen zu reden, die eben so viel stumme Scenen abgeben, und desto angenehmer sind, weil sie die bloße Sprache der Natur enthalten.

Die Anwendung macht sich von selbst auf die Charakter, auf die Situationen, auf die Schreibart der Komödie. Das Komische herrscht darinn, wenn die Wahrheit darinn herrscht, aber die verstärkte und über die gewöhnlichen Gränzen getriebene Wahrheit.

Wenn man also einen Alten aufführt, der sich beklagt, daß er einen Sohn verloren habe, oder einen Sohn, der sich beklagt, daß er einen allzuharten Vater habe: so ist dieses nicht eigentlich das, was man komisch nennt; es ist ein Gemälde von einer Leidenschaft, ein Gemälde, welches wahr, welches natürlich, welches, wenn man will, sehr rührend seyn kann; es ist etwas, das unser Herz bewegt. Wenn man die listigen Streiche eines Dieners zeigt, der seinen Herrn betriegt, der durch allerley Ränke seinen Endzweck erhält: so ist dieses Verschlagenheit, Geschicklichkeit; es ist etwas, das unsern Geist belustigt. Wenn man die kritische Situation eines Menschen vorstellt, der sich in dem Namen irrt, und sein Geheimniß just demjenigen anvertraut, der es am allerwenigsten wissen sollte: so ist dieses sehr sonderbar, und von großer Anzüglichkeit für die Zuschauer. Wenn man uns den Charakter eines Menschen zeichnet, der nur schilt, um zu schelten; oder eines andern, der sich in die kleinsten Beschäfftigungen des niederträchtigsten Geizes einläßt: so kann dieses sehr unlustig und unangenehm zu sehen seyn, und mehr Ekel als Vergnügen erwecken. Wenn man endlich mit vollen Händen Zierrathe ausstreut, durch feine

Anspie-

Anspielungen, doppelsinnige Antworten, Spöttereyen, sinnreiche Einfälle, witzige Gegenreden: wird dieses das Komische seyn? Diese Züge sind nur die Würze des Gastmahls; sie können keiner Dichtungsart die Form und den Charakter geben.

Das Komische, was die Lateiner vis comica nannten, ist also, wie wir gesagt haben, das lächerliche Wahre, aber mehr oder weniger verstärkt, nach dem das Komische mehr oder weniger fein ist. Es giebt einen gewissen Grad, unter welchem man noch nicht lacht, und über welchem man nicht mehr lacht, zum wenigsten vernünftige Leute nicht. Je feiner unser Geschmack ist, und je mehr er sich an gute Muster gewöhnt hat, desto mehr empfindet man diesen Grad: allein dieß ist eines von den Dingen, die man nur allein empfinden kann.

Nun aber scheint die Wahrheit über die Gränze getrieben zu seyn, erstlich: Wenn die Züge vervielfältigt und dicht neben einander gestellt werden. Es giebt lächerliche Dinge im gemeinen Leben; aber sie stechen nicht so hervor, weil sie nicht so auf einander gehäuft sind. Ein Geiziger, zum Exempel, legt seine Probestücke nur von Zeit zu Zeit ab; die Züge, die ihn kennbar machen, verlieren sich unter einer Menge

ge anderer, die von einem andern Charakter sind: auf dem Theater hingegen sagt ein Geiziger nicht ein Wort, er macht keine Miene, die nicht den Geiz abbildet: welches ein sonderbares, wahres, und vollkommen lächerliches Schauspiel ausmacht.

Zweytens, geht das Lächerliche über die Gränzen, wenn es die gewöhnliche Wahrscheinlichkeit übersteigt. Ein Geiziger sieht zwey Lichter angesteckt, er bläst eines aus: das ist natürlich; man zündet es wiederum an: er bläst es abermals aus; man zündet es noch einmal an, er steckt es in die Tasche. Das heißt ziemlich weit gegangen, aber vielleicht noch nicht über die Gränzen des Komischen. Denn zwischen der Tragödie und der Komödie ist dieser Unterschied, daß die erstere mit einem solchen Anscheine der Wahrheit gespielt seyn will, daß wir die Vorstellung für die Wirklichkeit selber halten, außerdem weinen wir nicht. In der Komödie hingegen macht ein gewisser eingestreuter Verdacht von Falschheit die Sachen nur noch scherzhafter. Der Genius der Komödie ist lustig, und kündigt sich als einen solchen an, und also macht er kein allzu großes Geheimniß aus der Absicht, die er hat, uns zu lachen zu machen. Horaz hat die Ursache davon angegeben:

ben: die Thränen, die man vergießt, bewegen uns zum Weinen, ein lachendes Gesicht bringt uns zum Lachen. Don-Quixotte ist lächerlich mit seinen Einbildungen von der irrenden Ritterschaft, und Sancho ist es nicht weniger mit seinen Einbildungen von Statthaltereyen. Indessen scheint es, als ob der Autor alle beide zum besten hätte, und ihnen übertriebene und närrische Dinge in den Mund legte, um sie bey andern lächerlich zu macheu und selbst mit zu lachen.

Nichts ist wahrhaftig komischer, als der Ausgang des Prälatenkrieges im Boileau, wo er einen solchen Krieger im Hermelinpelze schildert, der zwey heilige Finger ausstreckt und mit seinem Segen alle seine Feinde in die Flucht schlägt. Der eine will dem Streiche entgehn: aber der Prälat macht eine geschickte Wendung, und dreht sich hierauf plötzlich wieder zur vorigen Seite, und faßt seinen Feind so wohl, daß er ihn glücklich mit einem Segen zu Boden schlägt. Der Dichter weiß wohl, daß er über das Wahre hinausgeht; aber er macht sich selbst einen Zeitvertreib mit seiner eigenen Thorheit.

Die dritte Art, das Komische heraus zu bringen, ist, wenn man das Anständige mit dem

Lächerlichen abstechen läßt. Man sieht auf gleicher Bühne einen vernünftigen Menschen und einen Triktrakspieler, der ihm alberne Possen vorsagt. Die haushältige Frau figurirt neben der gelehrten; der höfliche und gütige Mann neben dem Misantropen, und ein verschwenderischer junger Mensch neben einem geizigen Vater. Die Tragödie ist der Streit der Leidenschaften; hier aber streiten wunderliche Sinnesarten entweder unter einander, oder mit der gesunden Vernunft und den guten Sitten.

Denn diese beiden Arten von Kontrast giebt es im Komischen. Die Tugend ist zwischen beiden Ausschweifungen in der Mitte: diese beiden Ausschweifungen können entweder mit der Tugend kämpfen, wie die Bitterkeit mit der Leutseligkeit: dieß sieht man im Misantropen; oder eine mit der andern, wie beym Terenz: Micio erlaubt alles, Demea gar nichts.

Man hat also in der Komödie zweyerley Personen und Charakter zu unterscheiden: wahre und komische. Die erstern müssen, wie in der Tragödie, mit Wahrheit, mit Richtigkeit, mit Stärke und Anstande gezeichnet werden; die andern mit mehr Stärke als Wahrheit, mit mehr Affektation als Richtigkeit.

Der Komödiant darf sich ein wenig zeigen, und merken lassen, daß er ein Nachahmer ist: weil eine jede Nachahmung des Lächerlichen schon an sich selbst lächerlich ist; theils, weil sie etwas Lächerliches zum Gegenstande hat, theils, weil sie sich die Mühe giebt, es nachzuahmen, es zu kopiren. Ganz anders verhält es sich mit der Tragödie, die nicht mehr rührend ist, sobald man sie als eine Abschilderung ansieht. Wenn die Nachahmung zum Vorscheine kömmt, so trocknet sie die Zähren und heilt den Schmerz. Diese Anmerkung ist von großer Wichtigkeit; und vielleicht enthält sie den ganzen Unterschied, der sich zwischen dem Komischen und Tragischen befindet. Die komischen Handlungen, Charakter und Reden können sich zu gleicher Zeit als Schilderungen und als Wahrheiten zeigen: als Wahrheiten, weil das Natürliche darinn herrschen muß; als Schilderungen der Kunst, weil man einige bloß künstliche Verstärkungen hinzuthut, die merken lassen, daß man auf Unkosten eines andern lachen will. Wenn die Absicht, Thränen zu erregen, sich in der Tragödie sehen ließe: so würde dieses zu nichts dienen, als den angenehmen Betrug zu zerstören, und das unruhige Herz zufrieden zu stellen.

Das Lächerliche findet sich überall: es giebt keine Handlung, keinen Gedanken, keine Geberde, keine Bewegung, die dessen nicht fähig wären. Man kann sie alle ganz und völlig beybehalten, und sie durch die geringste Zuthat possierlich machen. Woraus ganz natürlich folgt, daß die Quellen der komischen Poesie unerschöpflich sind, weil sie in allen den Charaktern liegen, die sich in der bürgerlichen Gesellschaft finden.

Das Komische hat vielerley Grade, die eben so viel Gattungen ausmachen. Es giebt ein feines Komisches, welches nur den Verstand kützelt: dergleichen ist das, was im Misantropen, in der gelehrten Frau, im Tartüffe herrscht. Alles ist hier anständig, regelmäßig, die Sitten sind hier wahr geschildert, mit einem so leichten Zusatze, daß man ihn fast nicht merkt. Es giebt ein anderes Komisches, welches den Fratzen nahe kömmt, und in Schelmereyen der Lakayen oder Zofen, der Rabbulisten und Wurzelkrämer besteht. Hier werden die Dinge ganz offenbar übertrieben; es ist mehr etwas groteskes und possenhaftes, als etwas komisches; fast alles geht über das Wahre hinaus, ist verzerrt, verstümmelt, zu sehr überladen.

Zwischen

Zwischen diesen beiden äußersten Enden giebt es viele Mittelstraßen, die man sich leicht vorstellen kann; und vielleicht befindet sich in dieser Mitte ganz allein das wahre Komische, welches eben so sehr den Verstand, als die Einbildungskraft belustigt. Man hat Mittel, alles zu vereinigen, indem man alle Gattungen des Komischen, die sich zu dem verschiedenen Stande der Personen schicken, zusammen bringt. Die Hauptpersonen können das hohe Komische machen, weil Leute, die Erziehung gehabt haben, solche überall verrathen, auch so gar in der Art, wie sie Narren sind. Die Diener, die Zofen, und alles, was von ihrem Range ist, können das niedrige Komische machen, das sich für sie schickt. Wer diese beiden Punkte in gehörigem Grade zu vereinigen weiß, wird alle Stimmen davon tragen; denn auch die allerfeinsten schämen sich mehr zu lachen, als daß sie keine Lust dazu haben sollten; sie lachen sogar über einen Harlekinsstreich von ganzem Herzen, wenn es nur niemand sieht.

Nach allem dem, was wir bisher von der Schreibart überhaupt und von ihrem Unterschiede gesagt haben, halte ich es für unnöthig, zu sagen, wie die Schreibart der Komödie beschaffen seyn müsse. Einfältig, deutlich, gesell-

sellschaftlich, ohne jedoch jemals kriechend, pöbelhaft, niederträchtig zu seyn; gewürzt mit feinen, ausgesuchten Gedanken, mit Ausdrücken, die mehr lebhaft als glänzend sind, ohne hohe Worte, ohne anhaltende Figuren, ohne Schullehren und abgezogene Grundsätze: so muß sie ohngefähr beschaffen seyn. Zwar erhebt die Komödie ihre Stimme bisweilen: allein sie vergißt sich auch bey ihren größten Kühnheiten nicht; sie bleibt allemal was sie bleiben muß. Stiege sie bis zum Tragischen, so gienge sie aus ihren Gränzen heraus; und ein Gedicht, das aus seinen Gränzen geht, hat die höchste Idee der Vollkommenheit so wenig erreicht, daß es vielmehr anfängt, ein Fehler zu werden.

II. Kapitel.

Kurze Geschichte der Komödie.

Die Komödie entstand nach der Tragödie. Weil diese letztere ihren Ursprung dem Dienste der Götter zu danken hatte, so hatte sie sich die erste Aufmerksamkeit der Poeten erworben: dieses Zeugniß giebt ihr Aristoteles. Als aber diese Dichtungsart einmal ausgebildet und festgesetzt war: so brachte Homers Margites,

ein

ein Gedicht, worinn er einen Taugenichts aufgeführt hatte, die Dichter gar bald auf die komische Poesie. Es kam nur darauf an, das Komische in eine Handlung zu bringen, wie man das Heroische hineingebracht hatte, welches um so viel leichter war, weil die Komödie im Anfange alles nach der Natur zeichnete. War irgendwo ein Schelm, ein merkwürdiger Betrieger, ein berühmter Schwelger, so nahm man seinen Namen, seine Gestalt, seine Art sich zu kleiden, seine Sitten an, und brachte ihn so auf die Bühne. Dieß war also ein ganz eigentliches Porträt, wozu, wie es scheint, weit weniger Kopf erfodert wird, als zur Zeichnung heroischer Charakter und Sitten, wovon das Modell fast gänzlich idealisch ist.

In dieser ersten Art der Komödie thaten sich Eupolis, Kratinus und Aristophanes hervor: man nannte sie die alte Komödie. Sokrates ward in den Wolken des letztern auf obige Art aufgeführt. Der Schauspieler, der ihn vorstellete, nannte sich Sokrates; seine Maske war nach dem Gesichte des Sokrates gemalt; er hatte einen Mantel von eben dem Schnitte, von eben der Farbe, als der Mantel des Philosophen war, und er disputirte, eben so wie er,

über die Natur des Rechts und des Unrechts. Diese Frechheit erstreckte sich bis auf die Götter. Das Volk und die Obrigkeit thaten nichts, als lachen. Allein sobald man sich unterstand, von den Philosophen und von den Göttern auf die obrigkeitlichen Personen zu kommen: so fanden diese, daß der Scherz zu weit getrieben war. Sie gedachten im Ernst auf die Beschützung der angegriffenen Tugend und der verspotteten Religion. Sie machten ein Gesetz, worinn verboten ward, bekannte Namen zu nehmen: und der Chor der Frösche und Wespen verstummete schimpflich.

Das gemeine Volk, worauf man sticheln kann, ohne es zu beleidigen, weil sich keiner den Stich zueignet, war übel damit zufrieden, daß man ihm ein so angenehmes Schauspiel entzogen hatte, worinn es sich überdem halb gerochen zu seyn dünkte, wegen des Unrechtes, das es von seinen Oberherren empfangen zu haben glaubte. Die Poeten schlugen also einen andern Weg ein, wodurch man so wohl dem Volke willfahren, als auch zugleich dem Gesetze ausweichen konnte. Man nahm erdichtete Namen, unter welchen man die Charakter und Sitten dererjenigen nach der Natur malte, die man lächerlich zu machen suchte, und man malte

sie so gut, daß sich niemand betrog. Das Parterre sagte: Das ist dieser; einer sagte dem andern den Namen ins Ohr. Und man hatte auf diese Weise ein doppeltes Vergnügen, das Vergnügen einer kleinen Bosheit, und das Vergnügen der Auslegung: dieses war die mittlere Komödie.

Als die Unordnung, die das erste Gesetz nach sich gezogen hatte, unter einer andern Gestalt wieder zum Vorscheine gekommen war: so kam ein zweytes Gesetz, welches verbot, wahre Begebenheiten zum Stoffe zu wählen; und dieses setzte die Komödie ohngefähr auf den Fuß, worauf sie noch itzo steht. Es war keine Satire mehr auf die Bürger, sondern ein unschuldiger Spiegel des Lebens und der Sitten. Dieses nannte man die neue Komödie, worinn sich Diphilus und Menander hervorthaten.

III. Kapitel.

Charakter des Aristophanes, des Plautus, des Terenz und des Moliere.

Aristophanes.

Was Cicero sagt, indem er von den Rednern spricht, daß ihre Beredsamkeit sich allemal nach dem Geschmacke ihrer Zuhörer habe

richten müssen, das kann man mit noch mehrerm Rechte von der Komödie sagen: weil der Zweck der Redekunst ist, den Zuhörer zu leiten, zu führen; und der Zweck der Komödie, ihm zu folgen, und sich nach seinen Ideen und nach seinem Geschmacke zu bequemen. Man kann also die verschiedenen Arten von Komödien in einem jeden Zeitalter als eben so viel verschiedene Gemälde von den Sitten dererjenigen ansehn, für die man geschrieben hat.

Das Volk zu Athen war eitel, leichtsinnig, unbeständig, ohne gute Sitten, ohne Ehrfurcht gegen die Götter, von frecher Stirne und von bösem Herzen, weit geneigter, über unverschämte Possen zu lachen, als nützliche Lehren anzunehmen. Dieß war das Publikum, dem Aristophanes zu gefallen suchte. Zwar hätte er diesen Charakter des Volks wohl zum Theile verbessern können, wenn er ihm nehmlich nicht in allen seinen Lastern geschmeichelt hätte: weil sie aber der Autor alle selber besaß, so überließ er sich ganz willig dem Geschmacke des gemeinen Wesens, für welches er schrieb. Er war satirisch aus Bösartigkeit; schmuzig, weil seine Sitten verdorben waren; gottlos, weil es sein Geschmack und seine Grundsätze so mit sich brachten; überdem war er mit einer gewissen

lustigen Einbildungskraft begabt, die ihm alle die närrischen Einfälle, die wunderlichen Allegorien eingab, die in allen seinen Stücken vorkommen, und die oft die ganze Anlage davon ausmachen. Hier hat man also zwo Ursachen von dem Charakter der Stücke des Aristophanes: den Geschmack des Volkes und des Verfassers.

Doch es ist noch eine dritte Ursache in der Komödie selbst zu suchen, deren Natur und Gegenstand damals noch nicht bestimmt genug war. Es verhält sich mit dem Komischen ganz anders, als mit dem Heroischen: dieses letztere trägt seinen bestimmten Begriff bey sich: es ist das Gemälde des Vortrefflichen, des Bessern, imitatio meliorum. Will man wissen, was dieses ist, so darf man nur zu den gemeinen Tugenden einen Grad hinzu setzen. Das Komische hingegen ist die Nachahmung des Schlechten, imitatio pejorum: dieser Begriff ist weit unbestimmter. Es frägt sich, soll man die Menschen böser vorstellen, als sie sind, um sie verhaßt zu machen; oder dümmer, als sie sind, um sie verächtlich zu machen; oder lächerlicher, um sich auf ihre Unkosten zu belustigen? Diese drey Gegenstände, wovon der letztere nur allein

der Komödie zukömmt, waren noch zur Zeit des Aristophanes mit einander vermischt.

Ueberdem hätte man einen Unterschied unter Göttern, unter Menschen von hohem Range, und unter Menschen von mittlerm Stande machen und sich an diese letztern halten müssen. Der Poet hat die Götter mit den Großen, und beide mit dem niedrigsten Pöbel vermischt. Er that noch mehr: er verwirrte die Naturen und machte Ungeheuer; er verkleidete die Menschen in Vögel, in Wespen, in Frösche, in Wolken, und erfand, nach seiner ausschweifenden Phantasie, Masken und Ausstaffierungen, wovon einige zu fürchten, andere zu lachen machen: welches ihn genöthigt hat, einen besondern Styl zu schmieden, der eben so außerordentlich ist, als die Personen, für die er gemacht ward. Seine Spiele waren keine Harlekinaden, keine Possenspiele, sondern Grillen; aber Grillen, die einen Sinn und eine Absicht hatten, und also von einem Menschen herkommen mußten, der viel Witz besaß.

Man sahe noch nicht darauf, Charakter festzusetzen und auszuführen: der Vater redet bey ihm wie der Sohn, der Sohn wie der Vater, der Herr wie der Knecht, der Knecht wie der Herr, die Götter wie die Menschen, die Menschen

schen wie die Götter, bald hoch, bald niedrig, ohne Regel; mehr den Pöbel und die Nußkäufer, als die Rathsherren und ehrbare Leute zu vergnügen. Alles ist Satire, Anspielung, Allegorie; alles ist voll Zoten, Schmuz und Schalksnarrenstreiche.

Sein Plutus, eines von seinen regelmäßigsten Stücken, kann zeigen, wie weit dieser Poet seine unbändige Einbildungskraft und sein zügelloses Naturell getrieben hat. Er spottet darinn der Regierung, zapft die Reichen an, schraubt die Armen, höhnt die Götter, speyt Unfläthereyen aus: aber alles geschieht mit solchen Pinselzügen, die viel Lebhaftigkeit und Witz verrathen; so daß der ganze Stoff vielmehr diese Züge zu tragen und anzunehmen, als die Züge den Stoff zu schmücken gemacht sind.

Man frägt den blinden Gott (Plutus), warum er so unsauber aussieht: „Das macht, „ich komme vom Patroklus her, der sich nicht „gebadet hat, so lange er auf der Welt ist.“ Hier ist Satire. „Und warum bist du blind? — „Jupiter hat es so haben wollen, den Frommen „zum Possen; weil ich mich verlauten ließ, ich „wollte mich bey ihnen einquartieren: aus Furcht, „ich möchte Wort halten, nahm er mir das Ge„sicht.“ Hier ist Gottlosigkeit. „Und doch

„opfert ihm niemand mehr, als die Frommen. — „Das ist wahr. — Aber wenn man dir das „Gesicht wiederschenkte, würdest du bey den „Frommen einkehren? — Allerdings. Ach! „wie lange ist es schon, daß ich sie nicht gesehen „habe! — Ich glaube es wohl: ich, der ich „sehr gute Augen habe, sehe gar überall keine.

Im dritten Akt wird Plutus in den Tempel des Aesculapius gebracht, daselbst zu schlafen und sein Gesicht wieder zu bekommen. Kario, ein Bedienter, erzählt der Frau seines Herrn, was vorgegangen ist. Der Opferpriester löscht die Lichter aus und verordnet einen andächtigen Schlaf, oder wenigstens ein Stillschweigen, um zu hören, wenn der Schlangengott *) zischen sollte. Kario thut, als ob er schläft, und sieht, wie der Opferpriester die besten Opferstücke wegnimmt. Dieses Beyspiel reizt ihn: er erwischt den Suppennapf einer Alten, die ihm zur Seite lag. Die Alte streckt die Hand aus; aber Kario stellt sich, als ob er die heilige Schlange wäre, er zischt, er beißt: die Alte zieht die Hand zurück, und der Bube säuft ihr den ganzen Brey aus. Kaum ist der Bauch gefüllt, so macht er eine Stocknarrenzote, wobey sich die Töchter des Aesculapius die Nase zuhal-

*) Aesculapius.

zuhalten. Der Gott selbst achtet nicht darauf, weil er ein Arzt ist, und dergleichen Geruch zu seinem Handwerke gehört. Plutus, der sein Gesicht wieder erlangt hat, grüßt die Sonne, grüßt Athen, und erröthet, da er sieht, wie vielen Reichthum er den Gottlosen ausgetheilet hat, und nimmt sich vor, seinen Fehler wieder gut zu machen. Ein gerechter Mann, der itzt reich geworden ist, stattet dem Gotte seinen Dank ab, und weiht ihm die Zeichen seiner Armuth, einen alten Mantel und alte Pantoffeln. In demselben Augenblicke erscheint einer von den Auflaurern im Volke, ein Delator, dem seine Reichthümer genommen sind: die übrigen Spieler höhnen und plündern ihn, und behängen ihn mit den Lumpen des gerechten Mannes.

Plautus.

Die Römer hatten bereits Versuche im Komischen gemacht, ehe sie noch die Griechen kannten. Sie hatten Gaukler, Possenspieler, Lustigmacher, die dem gemeinen Volke zum Zeitvertreibe dienten. Allein dieses war nur ein grober Entwurf von dem, was darauf folgete. Livius Andronikus, ein Grieche von Geburt, zeigte ihnen die Komödie, so wie sie damals zu Athen beschaffen war, wo sie Schauspieler, eine

ne Handlung, eine Verwickelung, eine Auflösung, das heißt, die wesentlichen Theile hatte. Was den Ausdruck betraf, so mußte er nothwendig nach der Härte der Römer schmecken, die zu der Zeit noch nichts, als Krieg und Blutvergießen kannten; und bey denen die Lustspiele anfangs nichts als Schimpfspiele gewesen waren. Auf den Andronikus folgten Nävius und Ennius, die das Römische Theater immer mehr und mehr verbesserten, so wie auch Pakuvius, Cäcilius, Attius. Endlich kamen Plautus und Terenz, welche die lateinische Komödie auf die höchste Stufe brachten, die sie bey ihnen jemals erreicht hat.

Plautus, der zu Rom die Komödie unmittelbar nach den Satyrstücken einführte, welches Possenspiele waren, mit Schmuz und Grobheiten untermengt, war genöthiget, dem herrschenden Geschmacke zu willfahren. Er wollte gefallen, und die Zahl der feinen Kenner war so klein, daß, wenn er nur allein für diese geschrieben hätte, er gar nicht für das Publikum gearbeitet hätte. Geboren, wie Aristophanes, mit einem freyen und lustigen Herzen, streute er Scherz und Salz mit vollen Händen aus, aber seinen Stücken hängt noch einiger Rost des vorigen Jahrhunderts an. Sie haben falschen

Witz,

Witz, niedrige Schwänke, häufige Wortspiele. Ueberdem war das Ohr noch nicht allzu ekel zu seiner Zeit: seine Verse sind aus allen möglichen Füßen und Sylbenmaßen zusammengesetzt. Horaz beklagt sich darüber, und sagt unverblühmt, daß es Thorheit sey, seinen Scherz und seine Jamben zu loben. Doch verhindern diese beiden Fehler nicht, daß er nicht der vornehmste komische Dichter unter den Römern seyn sollte. Alles ist bey ihm voll Handlung, voll Bewegung, voll Feuer. Sein biegsamer, natürlicher, unerschöpflicher Geist versorgte ihn mit allem, was er nöthig hatte; mit Kunstgriffen, Knoten zu schürzen und aufzulösen; mit Zügen und Gedanken, seine Personen zu charakterisiren; mit naiven, starken und geschmeidigen Ausdrücken, die Gedanken und Empfindungen einzukleiden. Ueberdem besitzt er denjenigen Schnitt des Geistes, der zum Komischen erfodert wird, der einen gewissen Schein von Lächerlichem über die Dinge ausbreitet: ein Talent, welches Aristophanes im höchsten Grade besaß. Seinen Amphitruo ausgenommen, sieht man hier lauter Menschen und menschliche Begebenheiten nach der Wahrscheinlichkeit charakterisirt und vorgestellt, ohne das geringste von dem Phantastischen an sich zu haben, das dem

Griechischen Poeten eigen ist. Man mag hievon aus der Scene urtheilen, die wir aus der Komödie, Aulularia, der Jugend vorlegen wollen, um ihr eine Idee von dem Komischen und von der Latinität dieses Dichters zu geben, die sie vielleicht nicht hat.

Euklio und Staphyla.

„Euk. Gehe heraus, sage ich dir! willst „du bald gehn? Ha! du sollst mir heraus„gehn, du Winkelgafferinn, mit deinen Spio„nenaugen!

„Staph. Nun denn! warum schlagt Ihr „mich Elende?

„Euk. Daß du erst elend werden sollst, „daß du deines Lebens nicht satt nicht froh „werden sollst, wie du es verdienst, du Garstige!

„Staph. Nun denn! warum stoßt Ihr „mich zum Hause heraus?

„Euk.

Euclio senex. *Staphyla* anus.

Eu. Exi, inquam! age, exi! exeundum hercle tibi hinc est foras,
Circumspectatrix, cum oculis emissitiis!
St. Nam cur me miseram verberas? *Eu.* Ut misera sis,
Atque ut te dignam mala malam ætatem exigas.
St. Nam qua me nunc caussa extrusisti ex ædibus?

Eu.

„Euk. Ich werde dir Rechenschaft geben „sollen, Spitzbübinn, die tausend Prügel ver„dient. Geh zurück von der Thüre! dort geh „hin! Seht doch, wie sie geht! Aber weißt du „was? heh? Wenn ich einen guten Stock oder „Kanntschu fassen werde, so werde ich dir den „Schildkrötengang anspornen.

„Staph. (bey Seite). Möchte ich doch „lieber am lichten Galgen hängen, als auf sol„che Weise bey dir dienen!

„Euk. Seht, wie das Unthier da vor sich „murmelt! Ich werde dir die gottlosen Augen „ausreißen, die auf alles lauren, was ich vor„nehme. — Diesen Augenblick geh fort! diesen „Augenblick, sage ich! beym Element! diesen = = =

„Holla.

Eu. Tibi ego rationem reddam, stimulorum seges?
Illuc regredere ab ostio! illuc sis! Vide, ut
Incedit! at scin' quo modo tibi res se habet?
Si hodie hercle fustem cepero, aut stimulum in manum:
Testudineum istum tibi ego grandibo gradum.
St. Utinam me divi adaxint ad suspendium
Potius quidem, quam hoc pacto apud te serviam!
Eu. At ut scelesta sola secum murmurat!
Oculos hercle ego istos, improba, effodiam tibi,
Ne me observare possis, quid rerum geram.
Abscede! etiam nunc! etiam nunc! etiam - - - ohe!

„Holla, bleib! Wo du einen Finger breit, wo „du ein Haar breit von der Stelle weichst, wo „du dich umsiehst, ehe ich es dir heiße, so will „ich dich den Augenblick an den Galgen schi„cken. — — Habe ich doch in meinem Leben „kein gottloseres Weib gesehn. Ich fürchte, „sie wird mich einmal überlisten und ausspüren, „wo mein Gold liegt, die Hexe, die Augen auf „dem Rücken hat. — Nun will ich gehn und „zusehn, ob es noch so liegt, wie ich es verlas„sen habe. Ich armer Mann, wie kümmert „und quält mich das!

„Staphyla (allein). Noch kann ich nicht „begreifen, was meinen Herrn angewandelt „ist,

Istic adstato! si hercle tu ex istoc loco
Digitum transversum, aut unguem latum excesseris,
Aut si respexis, donicum ego te jussero,
Continuo hercle ego te dedam discipulam cruci. — —
Scelestiorem me hac anu certe scio
Vidisse nunquam, nimisque ego hanc metuo male,
Ne mihi ex insidiis verba imprudenti duit;
Neu persentiscat, aurum ubi est absconditum,
Quæ in occipitio quoque habet oculos, pessima. —
Nunc ibo ut visam, sit ne ita aurum ut condidi,
Quod me sollicitat plurimis miserum modis
St. sola. Nec nunc, mecastor! quid hero ego dicam meo

Male

„ist, oder was ihm den Kopf so verrückt, daß er „mich zehnmal an Einem Tage aus dem Hause „jagt. Ich weiß wahrhaftig nicht, was für ein „böser Geist ihn besessen hat. Er wacht ganze „Nächte lang; und dann sitzt er wieder Tage lang „zu Hause, wie ein lahmer Schuster. . . . . .

(Der Geizige kömmt zurück.)

„Euk. Endlich kann ich doch mit leichtem „Herzen aus dem Hause gehn. Alles steht „gut. — Nun gehe hinein, und hüte das Haus.

„Staph. Wozu soll ich es hüten? Daß „es niemand wegträgt? denn sonst wüßte ich „nicht, was die Diebe bey uns machen wollten. „Nichts ist überall, als leere Wände und Spin„neweben.

„Euk.

Malæ rei evenisse, quamve insaniam,
Queo comminisci: ita miseram me ad hunc modum
Decies die uno sæpe extrudit ædibus.
Nescio pol! quæ illunc hominem intemperiæ tenent:
Pervigilat noctes totas; tum autem interdius,
Quasi claudus sutor, domi sedet totos dies. . . .
Eu. Nunc defæcato demum animo egredior domo,
Postquam perspexi salva esse intus omnia.
Redi nunc jam intro, atque intus serva! *St.* Quippini
Ego intus servem? An ne quis ædeis auferat?
Nam hîc apud nos nihil est aliud quæsti furibus:
Ita inaniis sunt oppletæ atque araneis.

„Euk. Nicht wahr? dir zu gefallen soll „mich Jupiter wohl zum reichen Darius, oder „Philippus machen, dreydoppelter Drache du? „Eben diese Spinneweben sollst du mir hüten. „Ich bin arm, ich bekenne es, ich trage es; ich „nehme es, wie es Gott schickt. Gehe hinein, „schließ die Thür zu, ich werde bald wieder hier „seyn. Hüte dich, einen fremden Menschen „ins Haus zu lassen. Weil leicht irgend einer „nach Feuer fragen könnte, so lösche es aus, „damit niemand etwas bey dir zu suchen habe. „Finde ich einen Funken, so bist du verloren. „Wenn jemand nach Wasser kömmt, so sage du — „das Wasser sey ausgelaufen. Verlangt man „ein Messer, ein Beil, einen Stößel, oder „Mörsel,

Eu. Mirum, quin tua me caussa faciat Juppiter
Philippum regem, aut Darium, trivenefica.
Araneas mihi ego illas servari volo.
Pauper sum, fateor, patior; quod Dî dant, fero.
Abi intro, occlude januam, jam ego hîc ero.
Cave, quenquam alienum in ædis intromiseris.
Quod quispiam ignem quærat, extingui volo,
Ne caussæ quid sit, quod te quisquam quæritet.
Nam si ignis vivet, tu extinguêre extempulo.
Tum aquam aufugisse dicito, si quis petet.
Cultrum, securim, pistillum, mortarium,

Quo-

„Mörsel, oder sonst ein Hausgeräthe, wornach „die Nachbarn immerfort fragen: so sage, es „wären Diebe gekommen, die hätten alles weg„genommen. Ich will nicht haben, daß in „meiner Abwesenheit Ein Mensch seinen Fuß „über meine Schwelle setzen soll. Ja, ich be„fehle dir, wenn das Glück selber kömmt, laß „es nicht herein.

„Staph. Wahrhaftig! dafür wird sich „das Glück wohl hüten. Noch ist es nicht bis „vor unsere Schwelle gekommen, ob es gleich „nahe genug wohnt. *)

„Euk. Schweig, und gehe herein!

„Staph. Ich schweige, und gehe schon.

Quæ utenda vasa semper vicini rogant,
Fures venisse, atque abstulisse dicito.
Profecto in ædeis meas me absente neminem
Volo intromitti. Atque etiam hoc prædico tibi:
Si bona Fortuna veniat, ne intromiseris.
St. Pol! ea ipsa, credo, ne intromittatur, cavet:
Nam ad ædeis nostras nusquam adiit, quanquam prope est.
Eu. Tace, atque abi intro! *St.* Taceo, atque abeo.
Eu.

*) Man muß annehmen, daß nahe bey Euklions Hause ein Tempel oder eine Statüe der Fortuna gestanden habe.

„Euk. Riegle die Thüre fest zu, mit beiden „Riegeln, ich werde bald wieder hier seyn. — —

„Es thut mir in der Seele wehe, daß ich „von Hause weggehen muß. Ich gehe allemal „ungern, das weiß der Himmel. Aber ich „weiß auch, was ich zu thun habe. Der Auf„seher über unser Viertheil hat mir gesagt, er „würde heute Geld austheilen; wenn ich das „fahren lasse, und mich nicht melde, so müssen „alle Leute denken, ich habe einen Schatz im „Hause. Denn es ist nicht zu vermuthen, daß „ein armer Mann einen geringen Vortheil ver„achten wird, wäre es auch nur ein Groschen. „Schon jetzt, da ich es so sorgfältig verhehle, „daß es niemand merken soll, merkt es die ganze „Welt, wie es scheint. Jedermann grüßt mich „weit

Eu. Occlude sis
Fores ambobus pessulis; jam ego hîc ero.
Discrucior animi, quia ab domo abeundum est mihi:
Nimis hercle invitus abeo; sed, quid agam, scio.
Nam noster nostræ qui est magister curiæ
Dividere argenti dixit nummos in viros:
Id si relinquo, ac non peto, omnes illico
Me suspicentur, credo, habere aurum domi.
Nam non est verisimile, hominem pauperem
Pauxillum parvi facere, quin nummum petat.
Nam nunc quum celo sedulo omnes, ne sciant,
Omnes videntur scire, & me benignius

Omnes

„weit freundlicher, als sonst. Man tritt mich „an, man bleibt bey mir stehn, man schüttelt „mir die Hand; man frägt mich, wie ich mich „befinde, was ich mache, was ich so lange ge„macht habe. — Nun will ich hingehn, wohin „ich weiß, und dann will ich so geschwinde wie„der nach Hause laufen, als ich kann.“

Man kann aus dieser kleinen Probe den Charakter des Plautus beurtheilen: man sieht hier eine reine, leichte, fließende, naive Latinität; einen freyen und kühnen Pinsel. Mit welchen starken Zügen schildert er nicht den Geizigen, seine Unruhe, sein Mißtrauen, seine Furcht, seine List, seine Härte! Wir haben ihn nur erst einen Augenblick gesehen, und kennen ihn schon ganz und gar. Das Komische zeigt sich hier in dem kleinen Zusatze, wovon wir geredet haben: dieser Geizige ist weit furchtsamer, weit argwöhnischer, als ein Geiziger gewöhnlicher Weise ist. Wie fein ist dieser Zug: „Ich fürchte, „man hält mich für reich: man grüßt mich im„mer

Omnes salutant, quam salutabant prius.
Adeunt, consistunt, copulantur dexteras;
Rogitant me, ut valeam, quid agam, quid rerum geram. —
Nunc quo profectus sum ibo, postidea domum
Me rursum, quantum potero, tantum recipiam.

„mer so freundlich, man drückt mir die Hände.“ Schade! daß ein so aufgeräumter, so witziger, so angenehmer Autor jungen Leuten so wenig bekannt ist. Man könnte ihnen sehr große Stellen daraus zeigen, ohne Furcht, die Sitten zu beleidigen. Die Arbeit ist schon geschehen: man hat Auszüge davon, wo die ganze komische Lustigkeit mit der schönsten und reinsten Latinität verbunden ist.*)

Terenz.

Terenz hat eine ganz andere Gattung erwählt, als Plautus: seine Komödie ist bloß ein Gemälde vom bürgerlichen Leben; ein Gemälde, worinn die Gegenstände mit Geschmack gewählt, kunstmäßig geordnet, reizend und zierlich geschildert sind. Ueberall anständig, mäßig und bescheiden in seinem Lachen erscheint er auf der Bühne, wie die Römische Dame, wovon Horaz redet, bey einem feyerlichen Tanze, allezeit besorgt, den Leuten von Geschmacke zu mißfallen. Die Furcht, allzuweit zu gehen, macht, daß er dießseits der Gränze stehen bleibt. Fein, zierlich, gesittet, gefällig: warum hat er nicht auch

*) Diese Auszüge haben zum Titel: Selecta latini Sermonis Exemplaria e scriptoribus probatissimis, von dem Herrn Chompré. Bey den Gebrüdern Guerin zu Paris.

auch die Gabe des Komischen! utinam scriptis adjuncta foret vis comica! Diesen Wunsch that Cäsar; er seufzete, er vergieng vor Verdruß, maceror, wenn er sahe, daß diese Eigenschaft dramatischen Stücken von einer so vollkommenen und ausgearbeiteten Schreibart fehlete. Der Poet hatte zuviel Gutherziges in seinem Charakter, als daß er diese Eigenschaft besitzen sollte. Denn sie schließt, außer einer großen Feinheit des Geistes, auch ein wenig Bosheit in sich. Das Talent die Leute lächerlich zu machen gränzt sehr nahe an das Talent sie verhaßt zu machen. Der Dichter hat seinen persönlichen guten Charakter seinen Werken dergestalt eingedrückt, daß er ihnen fast den Charakter der Gattung genommen hat. Seinen Stücken fehlt an manchen Orten nichts mehr, als das Schreckliche der Begebenheit, um tragisch, und das Wichtige, um heroisch zu seyn. Es ist fast eine mittlere Art von Drama. Dergleichen Aenderungen sind in den Werken des Witzes etwas sehr gewöhnliches, wie wir schon einmal gesagt haben.

Moliere.

Moliere suchte die Eigenschaften des Terenz und des Plautus zu vereinigen, und es ist ihm

an vielen Orten geglückt. Als ein fleißiger Beobachter der Natur, der alle Mienen und Ausdrücke, welche die Leidenschaften charakterisiren, in seine Kunst hineinzieht, kopirte er die Geberden, den Ton, die Sprache aller Empfindungen, deren die Menschen in allen Ständen und Umständen des Lebens fähig sind. Geleitet überdem von den Regeln und Beyspielen der Alten, schilderte er den Hof und die Stadt, die Natur und die Sitten, die Laster und das Lächerliche mit aller Anmuth des Terenz, und mit allem Feuer des Plautus. In seinen charakterisirten Komödien, wie im Misantropen, im Tartüff, in den gelehrten Frauen ist er ein bewundernswürdiger Maler und Philosoph. In seinen verwickelten Komödien hat er eine Geschmeidigkeit, eine Biegsamkeit, eine Fruchtbarkeit des Geistes, wovon ihm wenige unter den Alten das Vorbild hinterlassen haben.

Er hat das Anziehende mit dem Naiven, das Sonderbare mit dem Natürlichen zu verbinden gewußt: welches die höchste Stufe der Vollkommenheit in einer jeden Kunst ist. Denn es ist weit schwerer, seine Gemälde nach der Natur zu malen, das heißt, so, daß sie sich niemals von den Begriffen der Menschen entfernen, als sich willkührlichen Ausschweifungen zu überlassen,

wo der Pinsel ein freyes Spiel hat, und etwas hervorbringt, das mit Absicht gemacht zu seyn scheint, und doch oft nichts weiter ist, als Wirkung des Zufalls, bisweilen wohl gar der Ungeschicklichkeit, oder einer rasenden Einbildungskraft, kurz einer gewissen Wildheit eines Geistes, der sein Joch abgeworfen hat.

Aristophanes, unvergleichlich in seinem feurigen Ausdrucke und in seinen einzelnen Zügen, hat sich in Ansehung der Sachen etwas nachgesehen; und offenherzig zu reden, so sind seine Erfindungen oft närrisch, abentheuerlich und von solcher Art, daß sie gewiß unter uns ihr Glück nicht machen würden. Ich will hiemit nicht sagen, daß die Athenienser unrecht daran thaten, daß sie ihn bewunderten: aber wenn man ihn verläßt, und zum Moliere übergeht, so verändert man, so zu reden, das Element. Bey diesem letztern hören wir in jedem Verse die Stimme der Natur, die sich selbst erkennt und billiget. Bey dem Griechischen Poeten finden wir lauter abentheuerliche Zwischenfälle, vermischt mit Wunderbarem, mit Satire, mit Possen, ja gar mit Unfläterey. Es sind eigentlich der komischen Muse Freybeutereyen; sie hält hier weder Maß noch Ziel, sie handelt ohne Regeln, sie vermengt alle Gattungen. Wenn

es aber wahr ist, daß die Beobachtung der Regeln Mühe kostet und manches wichtige Opfer erfodert: so ist es kein Wunder, daß ein Mensch, den nichts zurückhält, der alles in seinen Vortheil zieht, und der die Schönheiten fahren läßt, die aus der Ordnung und Verbindung entspringen, daß ein solcher auf Seiten des Witzes und der Erfindung gewinnt.

Es scheint, als ob sich Moliere von seinen Lehrern die vorzüglichsten Eigenschaften gewählt habe, um sich daraus ein ganz eigenes Talent zu formiren. Das Komische hat er vom Aristophanes, Feuer und Wirksamkeit vom Plautus, und Sittengemälde vom Terenz genommen. Er ist natürlicher als der erste, sittsamer und bescheidener als der andere, wirksamer und hitziger als der dritte; eben so fruchtbar an Hülfsmitteln, eben so lebhaft im Ausdrucke, eben so moralisch, als einer von allen dreyen: so daß die Komödie vielleicht nirgends vollkommener ist, als bey ihm. Aristophanes suchte vornehmlich anzutasten: seine Komödie ist eine Art von beständiger Satire. Plautus wollte zu lachen machen; er gab sich damit ab, den Pöbel zu belustigen und aufzuführen. Terenz, unvergleichlich in seiner Sprache, in seiner Feinheit, in seiner Süßigkeit, ist im geringsten

nicht komisch, und hat überdem die Sitten der Römer nicht geschildert, für die er doch eigentlich schrieb. Moliere macht die Ernsthaftesten zu lachen; er unterrichtet die ganze Welt, beleidigt niemand, schildert nicht allein die Sitten der Zeit, sondern auch die Sitten aller Stände und Lebensarten. Er führt Hof, Volk und Adel auf, das Lächerliche und das Laster, ohne daß sich jemand für beleidigt halten darf. Mit einem Worte: wenn es darauf ankäme, sich einen Begriff von einer vollkommenen Komödie zu machen, so dünkt mich, würde kein komischer Dichter unter den Alten so viel Züge dazu hergeben können, als Moliere. Er hat seine Fehler, ich gestehe es: er ist, zum Exempel, nicht allzuglücklich in seinen Auflösungen. Allein ist die Vollkommenheit dieses Theils, zumal in einem charakterisirten Stücke, der komischen Handlung eben so wesentlich nothwendig, als sie der tragischen ist? In der Tragödie hat die Auflösung eine Wirkung, die in das ganze Stück einen Einfluß hat: ist die Auflösung nicht vollkommen, so ist die Tragödie fehlerhaft. Aber daß der geizige Harpagon seine Liebste abtritt, um sein Kästchen wieder zu bekommen, ist nur ein Pinselzug mehr, ohne welchen die ganze Komödie dennoch würde geblieben seyn, was sie war.

Die komische Handlung interessirt aufs höchste wegen des Sonderbaren; die tragische interessirt noch überdem wegen ihrer Wichtigkeit und Schrecklichkeit. Hier trifft gleichsam die ganze Maschine des Schauspiels; die komische Handlung hingegen ist nur ein Tuch, eine Leinewand, gemacht, die Farben und Zeichnungen zu tragen und anzunehmen.

Ende des zweyten Bandes.

Ver-

Verzeichniß

der im zweyten Bande enthaltenen Materien.

Des zweyten Theils
Ersten Abschnitts
Dritter Artikel.
Von dem epischen Gedichte.

Vorerinnerung S. 3
1. Kapitel: Beschreibung des epischen Gedichts. 11
2. = = Materie der Epopöe. 16
3. = = Eigenschaften der epischen Handlung. Die Handlung muß eine einzige seyn. 17
4. = = Von den Episoden. 24
5. = = Die epische Handlung muß interessant seyn. 27
6. = = Verwickelung und Auflösung der epischen Handlung. 33
7. = = Die epische Handlung muß wunderbar seyn. 42
8. = = Das Wunderbare ist das Wesen der Epopöe. 52
9. = = Art und Weise, wie das Wunderbare zu gebrauchen ist. 64

10. Kap. Wo man das Wunderbare anbringen soll. S. 69
11. = = Wahrscheinlichkeit und Vollständigkeit der epischen Handlung. 71
12. = = Die Handlung der Epopöe ist nicht wesentlich allegorisch. 74
13. = = Von den Personen der Epopöe, von ihrem Charakter und ihren Sitten. 93
14. = = Wie die Sitten der epischen Personen beschaffen seyn müssen. 98
15. = = Von der Form der Epopöe. 109
16. = = Kunst des epischen Gedichts in den Sachen. 113
17. = = Kunst des epischen Gedichts in der Erzählung. 119
18. = = Kunst des epischen Poeten in der Schreibart und dem Verse. 124
19. = = Homers Epopöen. 129
20. = = Homers Erfindung in der Iliade. 133
Zergliederung der Iliade. 134
21. = = Anordnung der Sachen. 159
22. = = Homers Sprache. 171
23. = = Von Homers Fehlern. 176
24. = = Fabel der Odyssee. 184
25. = = Zergliederung der Aeneide. 187
26. = = Einige Anmerkungen über den Homer und Virgil. 196

Zweyter Abschnitt.

Von der dramatischen Poesie.

Erster Artikel.

Von dem Drama überhaupt.

1. Kap. Worauf sich der Geschmack der Menschen an dem Drama gründet. S. 211
2. = = Erklärung des Drama überhaupt. 216
3. = = Von der dramatischen Wahrscheinlichkeit. 218
4. = = Von den drey Einheiten in dem Drama. 231
   Einheit der Handlung. 231
   Einheit des Tages. 239
   Einheit des Ortes. 241
5. = = Schreibart der dramatischen Poesie. 244
6. = = Kurzer Begriff von der theatralischen Dekoration der Alten, von ihrer Kleidung und Deklamation. 249
7. = = Von den Schauspielern. 255

Zweyter Artikel.

Von der Tragödie.

1. Kap. Was die Tragödie ist. S. 263
2. = = Was eine heroische Handlung ist. 268
3. = = Was eine Handlung tragisch macht. 273
4. = = Welches der moralische Endzweck der Tragödie seyn kann. 286
5. = = Von der Griechischen Tragödie. 299

Charakter des Aeschylus. S. 306
= = Sophokles. 308
= = Euripides. 309
6. Kap. Zergliederung vom Oedipus des Sophokles. 311
7. = = Von der Französischen Tragödie. 335
8. = = Vergleichung zwischen dem Heraklius des Corneille und der Athalia des Racine. 352

Dritter Artikel.

Von der Komödie.

1. Kap. Was komisch heißt. S. 371
2. = = Kurze Geschichte der Komödie. 386
3. = = Charakter des Aristophanes, des Plautus, des Terenz und des Moliere. 389
Aristophanes. 389
Plautus. 395
Terenz. 406
Moliere. 407

Ende des Verzeichnisses vom zweyten Bande.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Batteux, Charles,

Einleitung in die Schönen Wissenschaften

Bd.: 2

Leipzig (1769)

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- Lw 4768 -2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11267293-7
VD18 80335136-001